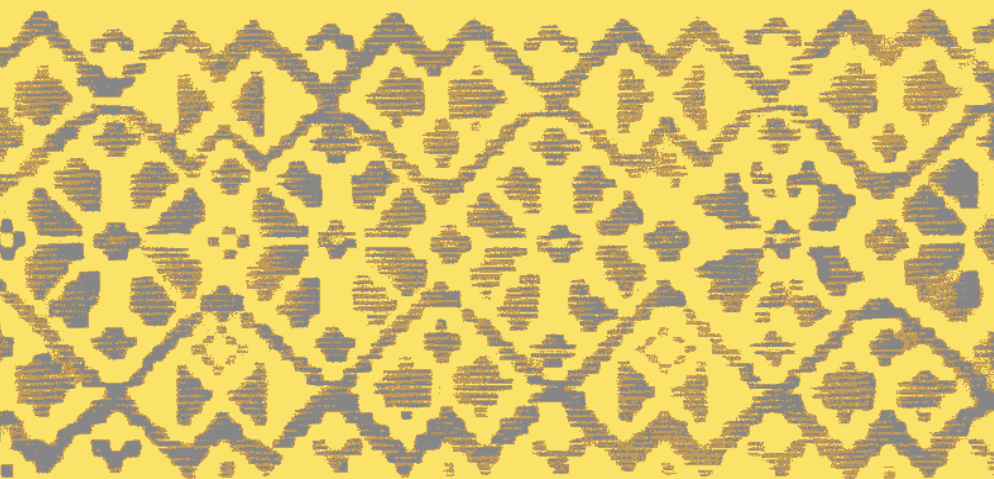


А. ГУМЕНЮК

УКРАЇНСЬКИЙ
НАРОДНИЙ
ХОР





А. ГУМЕНЮК

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ХОР

МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ

Видання друге, виправлене і доповнене

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»
Київ 1969

783
Г94

9-1-2
241-68M

ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ

Про перше видання цієї книги Г. Г. Верьовка писав:

«Як відомо, на Україні з давніх-давен існувала і тепер існує велика кількість народних хорів. В останнє десятиріччя зародилися поряд із самодіяльними і кілька професіональних колективів цього жанру. В зв'язку з цим почала приділятися увага питанням методики роботи в колективах такого профілю, але до цього часу відповідні методичні роботи на Україні не були опубліковані. Отже, «Український народний хор» — методичний посібник А. Гуменюка — є першим, що робить початкові висновки у цій галузі і ставить ряд питань, які потребують розв'язання у дальшій практиці народних хорів.

Матеріал книги викладений стисло і обіймає широке коло питань щодо роботи народних хорів. Читач — керівник хорового гуртка — може знайти для себе у ній багато корисних відомостей і порад.

Автором добре визначено характерні особливості народного співу (принцип імпровізаційності), структура народного хору та інше.

Деякі питання потребують дальшого дослідження: наприклад, про репертуарні можливості народних хорів, про інтонування.

Книга добре ілюстрована нотними зразками, високохудожніми і вдало підібраними.

Наскільки видання було потрібним і своєчасним свідчить той факт, що воно скоро розійшлося після появи у продажу.

На мою думку, на черзі — друге видання, доповнене.

Написанням цієї книги автор зробив дуже корисну справу».

Виправлене і доповнене її перевидання, на думку видавництва, буде корисним посібником і порадиником для керівників самодіяльних народних колективів та численних любителів українського хорового мистецтва.

Традиційні хорові прийоми, вироблені виконавською практикою народу, вдосконалюючись, передавалися із роду в рід, із покоління в покоління. Так було створено високу культуру хорового народного співу.

Наприкінці ХІХ сторіччя український фольклорист, хоровий диригент і композитор П. Д. Демуцький організував широковідомий Охматівський народний хор, репертуар якого складали багатоголосні народні пісні. Цей самодіяльний хор слід вважати не лише першою спробою організації концертної діяльності такого профілю творчих колективів, а й певним узагальненням виконавської народної практики. Хоч П. Д. Демуцький не залишив після себе праці, яка б висвітлювала методику роботи з народним хором, але його збірники багатоголосних народних пісень («Народні українські пісні в Київщині», К., 1905; «Українські народні пісні», К., 1951; «Українські народні пісні», К., 1954) дають певне уявлення про стильові особливості їх виконання. Власне, П. Д. Демуцький вперше вірно зафіксував у своїх піснях звуковисотність, робочий діапазон підголосків тощо.

У 1910 році М. Ю. П'ятицький організував російський народний хор. Тепер — це широковідомий професіональний колектив, якому присвоєно ім'я його засновника.

Особливого розвитку набуло народне хорове мистецтво після Великої Жовтневої соціалістичної революції. Комуністична партія і Радянський уряд, всіляко підтримуючи творчу ініціативу мас, звернули на народні хори і їх діяльність велику увагу. За радянський час було організовано: Воронежський, Уральський, Сибірський, Волзький, Закарпатський, Поліський, Черкаський народні хори, державні український і білоруський народні хори та інші колективи. Особливо багато виникло самодіяльних народних хорів, більшість з яких піднялися своєю виконавською майстерністю до вершин професіоналізму.

Завдання народних хорів — старанно зберігати, творчо розвивати і популяризувати народну хорову творчість, стильові особливості виконання і традиційні хорові прийоми, що є невід'ємною складовою частиною сучасного хорового мистецтва.

До останнього часу серед деяких диригентів-хоровиків поширена думка, що народний хор не має нічого спільного з хором академічного типу. Завдяки цьому невірному твердженню раніше між ними штучно створювався розрив. Насправді ж існують дві манери, дві форми, два стилі хорового виконавства — народний і академічний. Кожен досить кваліфікований колектив, як правило, володіє ними. Але укомплектування хору і окремих партій (кількісне співвідношення), як і використання їх в народних і академічних колективах — різні. Тут слід відзначити, що в цілому ряді науково-методичних праць досить докладно висвітлено стиль академічного хорового співу. Спроба вивчення і висвітлення особливостей народного хорового співу, а також основних питань методики роботи з українським народним хором була здійснена у першому виданні цієї книги.

За час, що минув після виходу її в світ (1955 р.) на Україні виникли нові професійні і самодіяльні колективи цього профілю. Частина з них вже досягла значних творчих успіхів і була відзначена на республіканських оглядах-конкурсах художньої самодіяльності.

Слід особливо підкреслити, що всупереч твердженню деяких спеціалістів-хоровиків, які намагалися довести, що народні хори — це стихія села, зразкові колективи виникають також і в містах. За приклад можуть служити самодіяльні народні хори: Чернігівської фабрики первинної обробки вовни, клубу тресту «Київміськбуд-4», заслужений колектив УРСР тресту «Запоріжжяалюмінійбуд» та ін. При окремих будинках культури організовані сотні народних хорів, ансамблів пісні й танцю. Все це свідчить про велику популярність народних хорів. В зв'язку з цим виникла потреба перевидати методичний посібник «Український народний хор».

В другому виданні цієї роботи, враховуючи практичну і виконавську діяльність народних хорів та зауваження народного артиста УРСР професора Г. Верьовки, автор ввів новий розділ «Основні прийоми диригування народним хором». Значно розширені окремі підтеми посібника, зокрема «Аналіз тексту», «Інтонування мелодичне», «Ритм», «Підголоскова поліфонія» та ін.

Зважаючи на те, що народні хори складаються з співаків, танцюристів і оркестрантів, а художні керівники не завжди досконало знають пісні і танці, інструменти, які входять до складу оркестру тощо, робота доповнена також підтемами: «Пісенні жанри та їх тематика», «Жанри українських народних танців та їх тематика», «Короткі відомості про українські народні музичні інструменти». У цих підрозділах у стислій формі викладені найголовніші відомості, потрібні в практичній діяльності керівника хору.

Робота широко ілюстрована кращими художніми пісненими зразками, взятими з виконавської практики народу.

ОРГАНІЗАЦІЯ НАРОДНОГО ХОРУ

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ

Народний хор — одна з найбільш поширених форм масового мистецтва. У музичному побуті народів нашої країни він став культурною необхідністю. І в селах, і в містах, хори утворюються навколо талановитих заспівувачів. У великих населених пунктах одночасно існують по кілька таких хорів. Наприклад, у с. Пилява Старосинявського району Хмельницької області, кожний куток села має свій хор.

У виробничих бригадах колгоспів виникають хори-ланки. Нерідко вони відзначаються високою художньою майстерністю, яка зумовлюється повсякденним виконанням пісень не тільки під час дозвілля, а також і під час роботи.

Славляться своєю співацькою майстерністю хори-ланки сіл Огіївка та Бистрик Ружинського району Житомирської області, сіл Локнисте та Удівка Березнянського району Чернігівської області, с. Максаки Менського району тієї ж області, колективи сіл Рогозова Бориспільського району Київської області та Старосілля Черкаської області та ін. У репертуарі таких хорів-ланок нараховується по сто і більше народних пісень найрізноманітніших жанрів.

Досвід роботи кращих народних хорів дає багатий матеріал для певних узагальнень.

В основі своїй народні хори самодіяльні: у них може брати участь кожен, хто має музичний слух і голосові дані. Як правило, хором керує найбільш здібний виконавець-заспівувач. Він краще за інших відчуває зміст і характер пісні, легко знаходить зручну тональність і значно впливає на емоціональність виконання.

В народному хорі немає поділу голосів на зрівноважені хорові партії, як в хорі академічному. Найздібніші співаки заспівують і виводять, решта співає в унісон або поділяється на партії. Заспівувач і виводчик (виконавець підголосків) — головні імпровізатори — і відіграють у хорі велику роль. Крім цього, з унісонного хору виділяються окремі співаки, що теж імпровізують свої партії. Так утворюються багатоголосні хори.

Мистецтво імпровізації розвивалося віками. У виконавській хоровій практиці народ створив характерні прийоми вільного розспівування основної мелодії і підголоска пісні, від чого пісня збагачується і з'являється ряд її варіантів. Ці принципи і прийоми допомагають створювати нові пісні або поглиблюють трактування старих, уже відомих пісень. В імпровізації народні співаки виявляють високе почуття міри, тонко визначають, що властиве тій чи іншій народній пісні і що є в ній наносним, не характерним.

У народному хорі імпровізація є основним методом поглиблення художнього трактування пісні під час її засвоєння. Отже, народний хор є не тільки виконавським, а також і творчим колективом. Творча ініціатива його учасників виявляється саме в процесі імпровізації. Імпровізація, в свою чергу, виникає на основі досвіду й майстерності виконавців.

Характерною особливістю народного хору є також своєрідне звучання голосів.

Тут доречно буде зауважити, що існує помилковий погляд, ніби пронизливий, верескливий, натужний звук є типовим для народного співу. Прихильники такого погляду плутають «вульгарну» манеру співу з *народною*. (Питання про постановку голосу буде розглянуто далі).

Звукоутворення значною мірою залежить від того, в яких умовах виконується пісня. Тут спостерігається певна закономірність. Якщо пісня виконується в приміщенні (в хаті, клубі тощо), співаки співають тихо, не напружено, в середньому регістрі, а підголосок виконується у високому — *головному* регістрі. Якщо ж пісня виконується на вулиці, співаки народного хору співають голосно, досить напружено, в низькому, *грудному* регістрі, і підголосок виконується теж у грудному регістрі. Робочий діапазон основної мелодії в першому випадку майже ніколи не виходить за межі середнього регістру, а в другому — грудного.

Загальний діапазон народної пісні досить вузький — рідко виходить за межі октави. Діапазон мелодії залежить від голосових можливостей співака, який її створив. Октавний діапазон звичайного, нерозвинутого професійно людського голосу треба вважати природним і органічним. Цьому діапазону під час хорового співу і відповідає певний регістр — високий чи низький.

Народний спів характеризується відсутністю вібрації: звук голосу рівний, стійкий.

Народна пісня здебільшого одноголосна, проте ладова й гармо-

нічна природа її дуже багата. Під час хорового співу співаки з добрим мелодичним і гармонічним чуттям створюють власну додаткову мелодію, яка в одночасному звучанні з основною породжує гармонічні сполучення, що збагачує пісню — поглиблює її лад і робить приховану гармонію явною. Такі додаткові мелодії у наукових працях називають підголосками. Але їх слід, мабуть, називати скоріше партіями.

Підголоски становлять основу стилю народного виконання¹. Керівникові народного хору необхідно знати їх типи, хорову функцію, художнє значення в пісні, вокальні особливості, робочий діапазон тощо.

Для виконання верхнього підголоска («виводу») в багатоголосній пісні потрібен спеціальний співак, якого в народі називають виводчиком або «гораком».

Підголоски в українській пісні бувають в основному двох типів: *фальцетні* і *грудні*.

Підголосок фальцетного типу² зустрічається, головним чином, у весільних піснях і виконується здебільшого жінками. У чоловічих хорах він використовується рідко. Теситура його досить висока: починається від *ля*₁ і може досягати *ля*₂ і навіть *сі*₂. Робочий діапазон — квінта. У альтів його межі від *ля*₁ до *мі*₂, у сопрано від *ре*₂ до *ля*₂. Звук дещо тьмянний, неголосний.

Цей підголосок виконується, очевидно, тільки верхівками зв'язок, що й дає підставу назвати його фальцетним. Часто він дублює основну мелодію пісні октавою вище (1):

1. Повільно
Заспівувач

Хор

Що й у не ді ле ні ку ра но, що й у не ді ле ні ку ра но, там си не є та й мо ре гра ло.

Таке двоголосся добре сприймається слухом завдяки іншому темброві голосу виводчика та високій теситурі підголоска.

Нерідко фальцетний підголосок перетворюється в окрему мелодичну лінію, яка не тільки дублює основну мелодію октавою вище, а створює й інші інтервали та інші ритмічні фігури (2):

¹ Під стилем народного виконання слід розуміти єдність виконавських принципів, створених народом у його хоровому співі.

² Виводчиків з голосами фальцетного типу в народі називають «тоньчиками».

2. *Повільно*
1-й заспівувач

Та летів сокілонько через вишню-сад та вдарився килечками об садвиноград.

2-й заспівувач

Угор

Підголосок фальцетного типу використовується здебільшого тоді, коли вступає весь склад хору. Це свідчить, що функція підголоска є виключно хоровою. Переконливим прикладом може бути пісня «Чого, Гаю, невесела» (3):

3. *Помірно*
Заспівувач

Чого, Гаю, невесела? І нечутьї іречей.

Хор

Раньше вона шебетала, як у саду соловей.

У частушках фальцетний підголосок застосовується рідко. Одну з таких частушок з фальцетним підголоском записано від хору-ланки доярок с. Максакі Менського району Чернігівської області (4):

4. *Швидко*
Заспівувач

Мій миленький тракторист, а я трактористка, вдень працюю

Хор

я у полі, ввечері артистка. Траляля, траляля, вдень працюю я у полі, ввечері артистка.

Взагалі на Україні підголосок фальцетного типу особливо широкого застосування не має. Можливо, це зумовлюється тематичною обмеженістю текстів, емоціональному змістові яких відповідає характер саме цього підголоска.

Грудний підголосок відрізняється від фальцетного грудним тембром і сильним звуком. Використовується він у народних хорах жіночого, чоловічого та мішаного складів без супроводу (а капела). Зустрічається переважно в протяжних піснях різноманітного жанру, які виконуються в полі, на вулиці.

Завдяки тембру і силі звука грудного підголоска його добре чути навіть у хорі, який має до ста співаків. Середня теситура підголоска починається від fa_1 і кінчається mi_2 бемоль (жіночий голос). Робочий діапазон — sol_1 — re_2 (заповнена квінта). Звуки нижче sol_1 і fa_1 переходять у звичайний спів, який втрачає тембр і силу, властиві підголоскові. Звуки вище mi_2 бемоль відтворювати в грудному регістрі фізично неможливо, тому виводчики переходять на підголосок фальцетного типу або на звук звичайного сопрано¹.

У чоловіків вивід звичайно починається від do_1 і кінчається sol_1 . Таким чином робочий діапазон жіночих підголосків є природним продовженням діапазону чоловічих підголосків. У сукупності обсяг чоловічих і жіночих підголосків (грудних і фальцетних) такий² (5):



У мішаному хорі підголоски виконують, як правило, жінки, бо відповідна теситура жіночих голосів вища й звучніша.

У танцювальних піснях грудний підголосок використовується епізодично як своєрідна прикраса. Виконується він на вигуку і надає загальному звучанню хору специфічного народного колориту (6):



¹ Діапазон грудного підголоска залежить від типу голосів: у низьких альтів він починається від re_1 і кінчається la_1 або si_1 , а у високих сопрано — від sol_1 або la_1 до mi_2 або fa_2 .

² Підголоски у виконанні чоловіків нотують у скрипичному ключі октавою вище, що досить часто вводить в оману диригентів і теоретиків.

під вікном, щоб дівчи_на ви_йшла. Ой рув, ру_ва_я, ой рув, Ой!

ру_ва_я, ру_ва, ру_ва, ру_ва_я, лю_ба ми_ла_я мо_я.

Грудний підголосок виконується надзвичайно активно, на інтенсивному диханні. Тому виводчики швидко стомлюються, у голосі з'являються сипіння й хрипота. Диригент мусить це передбачати і складати програму так, щоб на одного виводчика припадало не більше 2—3 пісень.

Виводчиків треба старанно вибирати і виховувати. Хороший виконавець підголосків — окраса хору.

Однією з характерних рис народних хорів (на відміну від академічних) є наявність в багатьох з них оркестру народних інструментів та танцювальної групи.

Репертуар народного хору досить широкий і різноманітний. До нього входять пісні без супроводу, пісні з інструментальним супроводом, пісні з танцями та хороводи¹, інструментальна народна музика до танцю і для слухання.

Для виконання хороводів і пісень з танцями необхідно звільняти певну площу сцени, тому в народному хорі під час його виступу неминучі перегрупування. Ці перегрупування, невластиві хорам академічного типу, є також однією з відмінностей народного хору.

ВИЗНАЧЕННЯ ХОРОВИХ ГОЛОСІВ

Основні типи хорових голосів такі: високий жіночий — сопрано, низький жіночий — альт, високий чоловічий — тенор, низький чоловічий — бас. Проміжні голоси: жіночий — меццо-сопрано, чоловічий — баритон.

Щоб визначити тип голосу, керівник з допомогою арпеджіо в різних тональностях перевіряє діапазон співака, починаючи, залежно від характеру голосу, з самого низького звука: бас — з *соль* великої октави, тенор — з *до* малої октави, альт — з *соль* малої октави, сопрано — з *до* першої октави. При цьому слід пам'ятати, що у народних співаків робочий діапазон здебільшого неширокий. Найширші межі його у басів — *соль* великої — *ре* першої октави,

¹ Хоровод — російське слово, яке міцно увійшло в практику українських народних хорів. Рівнозначне слово *танок* вживається здебільшого в розумінні *танець*.

у тенорів — до малої — соль першої октави, у альтів — соль малої — ре другої октави, у сопрано — до першої — соль другої октави.

Під час відбору співаків треба виявляти заспівувачів і виводчиків. Для цього керівник хору питає кожного співака, чи він заспівував у хорі чи виводив. Якщо співак був виводчиком, слід попросити трьох-чотирьох співаків з хору або присутніх проспівати разом з ним два-три куплети якоїсь відомої народної пісні. При цьому слід мати на увазі, що високі від природи голоси (сопрано й тенори) звичайно віддають перевагу підголоскам рухливим, співають їх дзвінким голосом, особливо у верхньому регістрі; навпаки, низькі голоси — менш рухливі, більш густі, у верхньому регістрі вони крикливі.

Так само перевіряють і заспівувачів. У народному хорі — це здебільшого низькі від природи голоси (альти і баси). Заспівувач повинен відзначитися голосом красивого тембру, широкого діапазону, яскраво вираженими музичними здібностями (умінням «задати тон», удержати потрібний темп тощо), бо він — «душа» хору, його ватажок.

Усі майбутні хористи обов'язково проходять індивідуальну перевірку голосових даних, музичних здібностей тощо.

Насамперед треба запропонувати співакові, щоб він проспівав одну з улюблених своїх пісень, зовсім не втручаючись при цьому в його виконання. Якщо тональність пісні не задовольняє керівника і він вважає, що співак співав неприродним голосом, треба підказати йому зручнішу тональність.

Після цього співакові програють у зручному регістрі кілька звуків на будь-якому інструменті, щоб він слідом за інструментом проспівав їх.

Нарешті, співак повинен повторити ряд музичних фраз чи окремих послідовок, які керівник програє на інструменті або проспівує.

До самодіяльного народного хору слід приймати якнайбільше співаків, навіть якщо гарними голосами та достатніми музичними здібностями відзначаються не всі з них. У процесі роботи і голос, і здібності розвиваються, і учасник хору, який спочатку не виявив їх повністю, може з допомогою керівника добитися значних успіхів.

УКОМПЛЕКТУВАННЯ ХОРУ

За своїм складом хори бувають трьох типів: жіночий або дитячий, чоловічий і мішаний.

Хори першого типу, що складаються з сопрано й альтів, та хори другого типу, що складаються з тенорів і басів, звуться однорідними. Об'єднання їх в один колектив утворює мішаний хор. Таким чином, мішаний хор складається з чотирьох основних партій: сопрано, альтів, тенорів, басів.

Кожна партія, в свою чергу, поділяється на групи: сопрано I і II; альти I і II; тенори I і II; баритони та баси. Кожна група повинна складатися щонайменше з трьох виконавців. У басовій партії бажано мати хоча б одного октавіста¹.

Подібний склад мають і академічні хори. Але в народному хорі окремі партії, особливо деякі групи всередині партій, укомплектовуються в кількісному відношенні інакше.

Загалом мішаний хор матиме такі «пласти» звучання: верхній — сопрано I та тенори I; середній — сопрано II, альти, тенори II, баритони; нижній — баси та октавісти.

Як бачимо, середній «пласт» охоплює найбільшу кількість голосів. У народному хорі він відіграє важливу роль: сама будова пісень з підголосками вимагає особливо інтенсивного звучання середнього «пласта». Нерідко доводиться його підсилювати за рахунок верхнього й нижнього «пластів» — сопрано I, тенори I та високи баси.

Комплектуючи хор, керівник повинен дбати, щоб кількість співаків середнього «пласта» переважала кількість співаків верхнього й нижнього «пластів» принаймні вдвоє.

Крім того, із складу хору виділяють невелику групу з 4—8 виводчиків, які в багатоголосній народній пісні виконують підголоски. Серед них мають бути 1—2 виводчики фальцетного типу.

У жіночому складі хору бажано мати 1—2 виводчики — сопрано, 1—2 виводчики — альти та 1—2 виводчики підголосків фальцетного типу, в чоловічому хорі — 1—2 виводчики — тенори та 1—2 баритони.

Група виводчиків вимагає від диригента особливої уваги в плані виконавського навантаження, використання її лише в піснях відповідного характеру тощо. Незначна за кількістю, але важлива за своїм значенням, вона надає звучанню хору своєрідного колориту, який є однією з основних рис народного хорового стилю.

КЕРІВНИЙ АПАРАТ ХОРУ

До керівного апарату хору, крім диригента, входять староста і відповідальні за партії.

Організаційними питаннями в основному займається староста. Він має підготувати робочі місця для хору й диригента, ноти і тексти пісень, які визначені для роботи, проводити облік роботи і відвідувань репетицій та концертів хору, вести господарчі справи колективу.

Відповідальними за партії обирають найздібніших виконавців кожної хорової групи. Вони повинні мати гарні, сильні голоси, добру музичну пам'ять, слух, почуття ритму. Складом характеру це мають бути вольові, енергійні люди, активісти, ентузіасти своєї

¹ Низький бас, що співає октавою нижче звичайних басів.

справи. Їх залучають до процесу розучування нових творів, їм доручають перевірку готовності партій решти співаків групи, допомагають тим, хто відстає тощо.

У великих колективах, де працюють досвідчені співаки, на допомогу керівникові для розв'язання творчих питань створюють художню раду. До складу її входять староста й кілька активних досвідчених учасників хору на чолі з диригентом. Художня рада затверджує плани роботи і концертні програми, рекомендує, які пісні включати в план.

Від чіткості й організованості роботи керівного апарату хору цілком залежить дисципліна в колективі, яка є необхідною передумовою його творчого зростання.

ТЕХНІЧНА ТА НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНА РОБОТА З ХОРОМ

Своєрідна структура народної пісні, своєрідна вокальна природа і художнє значення підголосків, використання виводчиків, цілий ряд різноманітних традиційних хорових прийомів ставлять перед диригентом народного хору багато таких вимог, які виходять за рамки компетенції диригента хору академічного типу.

Керівник народного хору не лише укомплектовує його, а й проводить організаційну та музично-виховну роботу. Він повинен зберігати і розвивати голоси хористів та їх музичний смак, навчати співаків нотної грамоти. Йому необхідно знати, як зберігати і розвивати стиль народного виконання, як використовувати імпровізації, розучувати і виконувати намічені програми.

Керівник повинен постійно дбати про збагачення репертуару хору. При цьому він відповідає за ідейну та художню якість репертуару і за його педагогічність, тобто відповідність можливостям і умовам творчого зростання колективу.

Джерелом репертуару є збірники пісень. Їх треба шукати у фондах науково-дослідних установ та навчальних музичних закладів. Слід також записувати пісні від учасників хору і інших народних співаків. Поряд з цим необхідно передплатити «Репертуарний збірник», «Бібліотечку для художньої самодіяльності», а також систематично поповнювати бібліотеку хору виданнями збірників народних пісень, танців та інструментальної музики.

Перед тим як розучувати пісню з хором, керівник повинен сам в ній добре розібратися. Дуже важливо, щоб він зрозумів суть пісні, відчув її характер і усвідомив зміст.

Керівник має визначити, по-перше, жанр пісні (історична, побутова, обрядова тощо) та склад її (гармонічний чи поліфонічний); по-друге,— тип підголоска (фальцетний чи грудний), якщо склад пісні поліфонічний; по-третє,— який хоровий склад буде виконувати пісню (жіночий, чоловічий чи мішаний), без супроводу чи з інструментальним супроводом, з танцями чи без них.

АНАЛІЗ ТЕКСТУ

Відправним етапом у підготовці керівника до розучування пісні є аналіз її тексту. Насамперед треба уважно й вдумливо простежити за сюжетним розвитком його, виділити куплети, які мають вирішальне значення для усвідомлення виконавцями та слухачами ідейного й емоціонального змісту пісні, найбільш важливі слова в кожному куплеті, які визначають розвиток сюжетної лінії, а також визначити розташування словесних і музичних наголосів.

Текст пісні треба обов'язково вивчити напам'ять.

Народно-поетичні засоби, з допомогою яких поглиблюються зміст і художні образи пісні, різноманітні. До них належать: алегорія, психологічні паралелізми, асонанси, алітерація та епітети.

А л е г о р і я — іносказання — вираження абстрактного поняття, ідеї, думки в конкретному художньому образі. Художній образ умовно визначається у вигляді певної речі, постаті, птаха чи тварини. Часто душевні якості людини народна пісня розкриває в образі орла, зозулі, горлиці, горобчика, сонця тощо. Наприклад, у пісні «Ой літа орел, літа сизий» змальовується героїзм мужнього борця за волю України — Максима Залізняка.

П с и х о л о г і ч н и й п а р а л е л і з м — це такий художній засіб, за допомогою якого природні явища зіставляються з переживаннями людини. Наприклад, у пісні «Стоїть явір над водою» вживається такий паралелізм:

Стоїть явір над водою,
В воду похилився;
На козака пригодонька:
Козак зажурився.

Не рад явір хилитися,—
Вода корінь мие!
Не рад козак журитися,—
Так серденько ние.

А с о н а н с и — художній засіб, що створює відповідний образіві пісні колорит повторенням майже в кожному рядку пісні того самого голосного. Наприклад, у пісні «Ой пряду, пряду» майже в кожному слові повторюється голосний *у*, створюючи уявлення про одноманітне гудіння прядки:

Ой пряду, пряду
Спатоцьки хочу,
Ой склоню я голівоньку
На білу постілоньку,—
Може, я засну.

А л і т е р а ц і я — часте повторення однакових приголосних. Значення її в пісні — таке саме, як і асонансів. Наприклад, у тексті пісні:

Ой наступила та чорна хмара,
Став дощ накрапати...
Ой та збиралась та бідна голота
До корчми гулять...

повторення в кожному рядку приголосного *р* сприяє створенню грізного настрою всієї пісні.

Епітети — допоміжні слова, які підкреслюють ту чи іншу властивість образу. Наприклад, у сучасній народній пісні «Гей, несись, наш спів, над морем» сказано:

В небі срібні самолоти
Наше щастя стережуть.

Визначення «срібні» надає слову «самолоти», які «наше щастя стережуть», поетичної яскравості.

У народній поезії широко використовуються так звані постійні епітети, наприклад: *синє море, сизий орел, буйний вітер, зелений гай* та ін.

Всі ці художні засоби відповідним чином впливають на створення образної, емоціонально-виразної мелодії.

Неабияке значення в народному хорі має збереження в пісенних текстах, як і в самій вимові, деяких особливостей діалекту того чи іншого району України.

Як відомо, діалектом, який став основою української літературної мови, мови поезій Т. Шевченка, є середньонадніпрянський (вся Полтавська, Черкаська області та південні райони Київської). Слобожанщина, Полісся, Волинь, Поділля, Буковина, Галичина, Закарпаття мають свої діалекти (говори). Найбільш характерні, типові їх риси слід зберігати особливо в тих хорах, які репрезентують той чи інший район. Так, наприклад, в піснях у виконанні відомого хору «Льончок» ясно відчуваються найхарактерніші особливості говору Полісся, Буковинського народного хору — Буковини, Черкаського народного хору — Полтавщини і Черкащини. Проте, не всі особливості говорів можна використовувати в хоровій практиці. В першу чергу, на увагу заслуговують ті з них, що легко відтворюються вокально. Якщо ж взяти за приклад вимову слова «віз» («вуоз»), кінь («куонь»), «віл» («вуол»), характерну для Чернігівщини, то стане зрозумілим, що ця архаїка, яка збігом голосних «уо» негативно впливає на артикуляційний апарат співака, вводиться в спів не слід. На Закарпатті, Полтавщині та Черкащині спостерігається характерне пом'якшення літери «л». Або ж таке незвичайне для нас вживання частки «ся» окремо від дієслова, що має місце й дотепер серед народу західних областей України. Так, наприклад:

Маю жінку молоду
Не пушу і по воду,
Могла би ся втопити,
Мусив би ся женити.

Візьмемо для прикладу пісню «Стояла Маринка» (7):

7. Помірно

Сто я_ла Ма_рин_ка на ме_жі,
зра_до_ва_лось сер_день_ко в до_ро_зі.

У народному хорі рухливими в технічному відношенні є перші та другі сопрано, а також, до певної міри, перші альти. Другі альти такої рухливості не мають, теситура пісні для них досить висока. Отже, якщо пісню «Стояла Маринка» виконувати всім жіночим хором, вона буде звучати крикливо і не так легко, як того вимагає її характер.

Отже, пісню краще виконувати без других альтів.

Особливо копітка робота керівника в мішаному народному хорі. Кожна народна пісня ставить перед диригентом ряд конкретних завдань, які розв'язуються шляхом вивчення самої пісні, її характеру, будови та особливостей народного виконання.

ІМПРОВІЗАЦІЯ

Імпровізація є надзвичайно важливим фактором у творчій роботі народного хору.

Як же проходить процес імпровізації і яку роль у ньому може відіграти диригент?

Імпровізаційне начало в народних хорах найбільш інтенсивно виявляється, як уже зазначалося, у заспівувачів і виводчиків. Тут все залежить від їх здібностей, творчої хорової практики і розвинених естетичних смаків. В залежності від цього заспів, як і підголосок, може не лише роззвучуватися різноманітними прикрасами (мелізмами: форшлагги, морденти, групето і навіть цілі рулади), а й змінювати свій інтонаційний і ритмічний облік. Щоб переконатися в цьому, наведемо варіанти зімпровізованих заспівів і підголосків у багатоголосній народній пісні «Ой ви, галки, ви чорні чубарки», записаній від жіночого хору с. Диканьки Полтавської області і розшифрованій Л. Ященком (8):

8. Повільно
Заспівувач

Ой ви, гал_ки, ви чорні чу_бар_ки ж(и),
га під_ні_м_іть_ся вго_ру. Да ну гей, гей.

Хор



Другий заспів, зберігаючи в загальних рисах ідейно-емоціональний зміст попереднього, помітно змінений в інтонаційному і ритмічному відношеннях (9):



Ці зміни (інше інтонаційне розспівування попереднього заспіву, роздрібнення окремих ритмічних угруповань, використання тріолі, форшлагу тощо) привели до того, що другий заспів не вкладається, як перший, у розмір $\frac{4}{4}$. В цьому виявилася творча фантазія здібного заспівувача-імпровізатора. Адже другий заспів у порівнянні з першим більш емоціонально виразний і художньо довершений. Далі виконавець створює третій варіант заспіву (10):



В ньому спостерігається вже інша інтонаційна і ритмічна природа в порівнянні з попередніми двома заспівами. Тут не так помітне ритмічне роздрібнення окремих угруповань, немає тріолі і форшлага, як у другому заспіві. І хоч цей заспів, як і перший, вкладається в розмір $\frac{4}{4}$, однак помітно відрізняється від попередніх своєю інтонаційною і ритмічною будовою.

Зрозуміло, що ці варіанти заспівів зумовлені в першу чергу змістом тексту пісні. Адже основна суть пісні, яка веде до логічного розвитку сюжетної лінії, викладається в основному у заспіві. Так, наприклад, заспівувач виконує такі слова: «Ой ви, галки, ви чорні чубарки ж(и), та підні...», а хор і виводчик вступають, закінчуючи першу половину строфи, на слова: «...міться вгору». Далі йде приспів: «Да ну гей, гей! раз, два, люлі, та підніміться вгору!», який, повторюючи другий рядок кожної наступної строфи, не змінюється на протязі всієї пісні. Отже, фактично, заспівувач розгортає сюжет пісні. Його устами виголошуються такі слова:

Ой ви, галки, ви чорні чубарки,
Та підні... міться вгору.

Ой ви, хлопці, ви славні молодці,
Та верніть... ся додому.

Ой раді б ми вгору піднятися
Та туман... налягає.

Ой раді б ми домою вернутися,
Та гетьман... не пускає.

Не так гетьман, ой да не так гетьман,
Та як геть... манська мати.

Хоче ж нами, нами, молодцями,
Та турка... звоювати.

А ми турка, турка не звоюєм,
А тільки... роздратуєм.

Зміст тексту пісні і характер його викладу (в основному заспівувачем) зумовив імпровізаційність заспіву. Цю особливість структури і характеру викладу пісенного тексту має взяти до уваги диригент хору і всіляко заохочувати створення співаками імпровізаційних варіантів заспіву, ретельно фіксувати їх і використовувати у відповідних строфах.

Часто трапляється, що заспів пісні доповнюють й інші учасники хору, створюючи окремі варіанти його поспівок. Емоційально виразні поспівки, які відповідають змісту тексту і збагачують звучання пісні в цілому, також слід дбайливо записувати і використовувати. Вони більш глибоко розкривають ідейно-емоційний зміст пісні, збагачують її звучання і національний колорит своєю яскравістю і самобутністю.

Крім заспіву, імпровізаційним викладом відзначається також підголосок, який виконується виводчиком. Підголоски на відміну від заспівів створюються на тлі звучання всього хору, бо виводчик вступає разом з хором і роздвічує основну мелодію пісні. В зв'язку з цим характер імпровізації підголоска дещо інший, ніж заспіву. Підголосок утворює з основною мелодією певне інтервально співвідношення: то розходиться на терцію, кварту, квінту, октаву, то звучить в унісон. Як самостійна мелодія пісні не існує. Отже імпровізація варіантів підголосків цілком і повністю залежить від основної мелодії пісні, виконуваної заспівувачем і хором. Найбільш розповсюдженим способом імпровізації підголоска є його роздвічування різноманітними мелізмами, про що розповідається у підтемі «Мелодичні прикраси». Однак трапляються випадки створення мелодичних варіантів підголосків. Так, наприклад, в тій же пісні «Ой ви, галки, ви чорні чубарки» створено виводчиком три варіанти підголосків. Причому створюються вони у приспіві на повторенні слів другого рядка кожної наступної строфи тексту пісні. Перший варіант підголоска подано у прикладі 8. Другий варіант такий (II):



В передостанньому такті *фа дієз* (чвертка) розбігається з основною мелодією в октаву (*сі* першої та *сі* малої октави). В другому варіанті замість *сі* першої октави в тому ж передостанньому такті (чвертка) розспівується виводчиком вісімками *ре* та *фа дієз* першої октави (12):

12.

7. Та тіль_ки роз_дра_ту_єм

Ці, на перший погляд, незначні зміни у підголоску яскраво звучать у хорі і завжди помічаються слухачами. Їх, як і варіанти заспівів, слід зберігати і розвивати. Поряд з цим диригент народного хору мусить знати про те, що зміна мелодичного підголоска великою мірою залежить від зміни ладово-інтонаційної будови основної мелодії пісні, з якою він органічно пов'язаний.

Крім заспівувача і виводчика, варіації виконують і інші здібні учасники хору (як жінки, так і чоловіки), утворюючи епізодичне багатоголосся, яке набуло досить великого поширення. Це видно на прикладах, наведених в посібнику. На них спеціально зупинятися не будемо. Але іноді трапляються випадки, коли той чи інший учасник хору (найчастіше тенор) утворює самостійну, яскраву, емоціонально виразну партію, яка надає звучанню хору специфічного національного колориту.

Розглянемо кілька конкретних пісенних прикладів. У с. Левківці Погребищенського району Вінницької області свого часу серед молоді була дуже поширена хорова народна пісня «Летить галка через балку» в такому варіанті (13):

13. Помірно

Заспівувач

Хор

Ле_тить гал_ка че_рез бал_ку та й, ле_тю_чи, кря_че.

Мо_лода_я дів_чинонь_ка хо_дить га_єм, пла_че.

Талановитий народний виконавець І. Крижевський в другій частині пісні зімпровізував таку своєрідну тенорову партію (14):

14. $\frac{4}{4}$

Мо- ло- да- я дів- чи- нонь- ка
хо- дить га- ем, пла- че.

Теситура цієї партії досить висока. У деяких місцях пісні вона звучить в унісон з альтами, що збагачує її, і легко сприймається слухачами.

Проте можуть бути і такі імпровізації, які своїм вокально-інтонаційним складом не відповідають музично-поетичному образу пісні. Наприклад, у хорі київського радгоспу «Поля зрошення» під час розучування пісні «А в полі береза» (15):

15. Помірно
Заспівувач

А в по- лі бе- ре- за, а в по- лі куд- ря- ва,
Хор
та хто йде, не ми- на- є,
бе- ре- зу ла- ма- є, та хто йде, не ми-
на- є, бе- ре- зу ла- ма- є.

тенор, вступивши разом із хором, на протязі двох тактів октавою нижче дублював мелодію виводчика. У дальших двох тактах, імпровізуючи, він почав шукати свою партію і створив такий перший варіант мелодії (16):

16. $\frac{2}{4}$

Та хто йде, не ми- на- є, бе- ре- зу ла- ма- є.

Сама по собі досить мелодійна, ця партія в загальному звучанні хору зовсім не відповідає ладово-інтонаційній природі пісні в цілому, бо недоречно введені ля-дієз і соль-дієз — звуки, зовсім чужі

основній мелодії. Диригент, вказавши причини, відхилив цей варіант і порадив, як створити новий (17):



Цей варіант впливає з самої ладової природи пісні і може бути використаний у загальному звучанні хору¹.

Отже, для успішної творчої роботи народного хору диригентові потрібно не лише заохочувати, а й контролювати творчі шукання народних імпровізаторів. Кращою допомогою їм є нагадування аналогічних поспівок з інших, близьких за змістом пісень.

Вдалі знахідки імпровізаторів, які можуть перетворитися в самостійну партію в тому чи іншому голосі або в окремі поспівки, треба закріпляти в хорі. Якщо таких оригінальних поспівок виникне багато, їх слід використати в різних куплетах пісні, і саме в тих куплетах, текстах яких найбільше відповідає за своїм емоційно-нальним змістом та чи інша поспівка.

Зімпровізовані партії і поспівки слід записувати і зіставляти з основною мелодією та поміж собою. Часто гарна сама по собі імпровізація недосконало сполучається з основною мелодією, не впливає з ладової та інтонаційної основи пісні, і утворює різкі, неприємні гармонічні сполучення. Показ таких сполучень є переконливим аргументом для відхилення непридатної імпровізації.

Щоб піднести творчу ініціативу імпровізатора, необхідно перш ніж рекомендувати ті чи інші зміни, довести до його свідомості, чому потрібні ці зміни. Вдалі зразки імпровізації слід пропагувати, звертати на них увагу колективу. Це заохочує інших співаків до творчості.

Створюючи партію другого голосу до одноголосної пісні, доцільно записати всі її варіанти, зімпровізовані різними здібними співаками, проаналізувати їх і відібрати найкращі.

Іноді буває доцільним поєднати елементи кількох партій в одну синтетичну, або сполучити кілька різних партій і тоді виникає багатоголосний склад пісні.

Досвід, художнє чуття й знання з гармонії допоможуть керівникові якнайкраще погодити створену партію з основною мелодією.

¹ М. Молдавін у своїй роботі «Льонарки складають пісні» (Житомирське обласне видавництво, 1958 р.) робить спробу розкрити імпровізаційне начало у створенні популярної пісні «Ой поля, поля колгоспні» жіночим народним хором с. Лугинки на Житомирщині.

РОБОТА НАД СТРОЕМ

Інтонування мелодичне

Народний хор завжди звучить в строї, близькому до натурального. Щоб зберегти чистоту строю, диригентові треба стежити за точністю інтонування¹ мелодії. Вирішенню цього складного і надзвичайно важливого питання у практичній роботі з народним хором допомагає досконале знання ладової будови пісні.

Лад — це певний порядок, взаємозв'язок музичних звуків в мелодії та гармонії, який визначається залежністю стійких і нестійких звуків. Причому в мелодичній тканині народних пісень стійкі звуки інтонуються легко і чітко, а нестійкі — можуть трошки підвищуватись (загострюватись) або ж трошки занижуватись (притуплюватись).

Якщо мелодію тієї чи іншої народної пісні, орієнтуючись на її стійкі звуки, звести в один гамоподібний звукоряд, то він завдяки співвідношенню в ньому тонів і півтонів створить той чи інший лад, який називають натуральним або діатонічним.

Всяка народна пісня незалежно від її жанру, теми і характеру виконання має той чи інший натуральний чи діатонічний лад. Завдяки розташуванню тонів і півтонів у гамоподібному звукоряді ладу розрізняють такі лади: лідійський — тон, тон, тон, півтон, тон, тон, півтон; міксолідійський — тон, тон, півтон, тон, тон, півтон, тон; іонійський — тон, тон, півтон, тон, тон, півтон; фригійський — півтон, тон, тон, тон, півтон, тон, тон; дорійський — тон, півтон, тон, тон, тон, півтон, тон; еолійський — тон, півтон, тон, тон, півтон, тон, тон; локрійський — півтон, тон, тон, півтон, тон, тон, тон.

Всі натуральні лади за своїм нахилом розподіляються на дві групи. Перша з них з мажорним нахилом (забарвленням): лідійський, міксолідійський, іонійський. Друга — з мінорним: фригійський, дорійський, еолійський.

Щоб мати більш-менш повну уяву про ладову будову української народної пісні та її ладовий колорит, що визначає національний характер народного мелосу, розберемо все це на конкретних мелодіях пісень.

Так, наприклад, пісня «Ми до пана йдемо», яку записав О. Кольберг на Волині, створена у лідійському ладі (18):

18.

Ми до па_ на йде_ мо, по_ да_ ру_нок не_ се_ мо.

¹ Інтонування як процес, означає відтворення звуків певної висоти.

Якщо весь мелодичний розвиток узагальнити одним звукорядом, то він матиме таку послідовність тонів і півтонів (19):



Вся мелодія пісні розспівується у межах висхідного тетраходу (ля₁, сі₁, до-дієз₂, ре₂). З її контексту не лише наголошенням, а й ритмічною вартістю виділяються такі звуки (20):



Ці звуки складають ладово-інтонаційний кістяк мелодії і інтонуються досить легко і чітко. Диригентові слід приділити особливо пильну увагу інтонуванию звуків сі₁ та до-дієз₂, які тут мають звучати дещо завищено. Оскільки лідійський лад відноситься до мажорної групи, таке завищення згаданих звуків буде підкреслювати ладову характерність цього звукоряду.

Тут слід нагадати про те, що лідійський лад в українському народному пісенному мелосі зустрічається рідко. Найбільше ж розповсюдження має міксолідійський лад (21):



Ілюстрацією також може послужити популярна народна пісня «Чого дуб зелений?» (21):

22. Повільно
Заспівувач

Чо-го дуб зе- ле- ний? Бо близь- ко во- да.

Хор
Чо-го дів-ка гар- на! Бо ще мо- ло- да. // да.

В основі мелодичного малюнка цієї пісні лежать чиста кварта й чиста квінта. Заповнення їх іншими звуками створює мелодичну лінію і визначає її лад.

Взагалі кварта і квінти інтонуються точніше за інші інтервали, тому вони служать «опорними пунктами». Особливо стійкими є кварта і квінти, до складу яких входять основні ступені звукоряду пісні. Ці ступені утворюють, так би мовити, кістяк мелодії. У наведеній пісні кістяк такий (23):



Основний тон пісні — сі-бемоль. Решту тонів заповнюють кварта або квінти. Наприклад (24):



Зірочками в цьому прикладі позначено проміжні звуки.

Тони, які складають з нижнім — опорним — звуком кварта або квінти інтервал терції (в даному разі *ре* і *соль*), визначають мажорний або мінорний лад пісні: якщо терція велика — лад мажорний, якщо мала — мінорний.

Досвід показує, що існує тенденція загострювати ці характерні терції в мажорі, тобто трохи підвищувати. Але це підвищення стосується лише мелодичних великих терцій. Гармонічні великі терції, утворені одночасним звучанням двох голосів, загострення не допускають. Розширення великих терцій у мелодичному русі є закономірним, бо підкреслює їх характерність.

Своєрідним узагальненням натуральних ладів мажорного забарвлення є іонійський лад, співвідношення тонів і півтонів якого повністю співпадає з будовою мажорної гами. Широко відома українська народна пісня «Ой за гаєм, гаєм» побудована в іонійському ладі (25):



Співвідношення тонів і півтонів цього ладу буде таким (26):



Кістяк мелодії складають опорні звуки (27):



В мелодичному розвитку пісні завищено мають звучати другий, третій, шостий та сьомий ступені звукоряду. Вони й підкреслюватимуть ладову характерність мелодії пісні. Однак звукоряд цього натурального діатонічного ладу умовно можна поділити на окремі частини (див. приклад 27). Тут бачимо, що в іонійському ладі основним є висхідний рух тонів (дві послідовно заповнені кварта, які називають тетраxorдами). Висхідний рух тонів їх і визначив загострене інтонування вищезгаданих ступенів звукоряду. В народних піснях, побудованих в іонійському ладі, трапляються випадки, коли мелодія набуває характерних ознак ладів з мінорним забарвленням. Такими ладово-інтонаційними особливостями відзначається пісня «Позволь мені, мати» (28):

28) Швиденько



Це не зовсім звичайне явище пояснюється тим, що мелодія розпитується у межах пентаxorду, який починається з шостого ступеня і низхідним рухом тонів закінчується другим ступенем (див. попередній приклад). Особливістю інтонування тонів цього пентаxorду є притуплення другого і третього ступенів іонійського ладу і позбавлення властивої йому гостроти звучання. Тому диригентові треба особливо пильно слідкувати за інтонуванням згаданих ступенів ладу, щоб вони звучали загострено.

Інтонаційний аналіз пісенних мелодій іонійського ладу, з на-

шого погляду, слід здійснювати за таким принципом. Береться мелодія народної пісні, наприклад, «За городом качки пливуть» (29):

29. Швидко

За го-ро-дом кач-ки пли-вуть, ка-че-ня-та кря-чуть.

мажорне забарвлення | мінорне

Вбо-гі дів-ки за-між і-дуть, а ба-га-ті пла-чуть.

забарвлення | мажорне забарвлення

Потім визначаються її окремі частини, що несуть в собі ознаки мажорного чи мінорного забарвлення (див. помітки у прикладі). Ці частини зв'язують з частинами ладу (тетрахордами та пентахордами) і на основі їх природного інтонування заздалегідь визначають, як інтонуватимуться окремі інтервали пісні і які з них вимагають належної уваги на репетиціях. Так, зокрема, у згаданій пісні (частина з мажорним забарвленням) чітко інтонуються звуки do_2 (квінта) та fa_2 (тоніка). Звук la_1 згідно з природним інтонуванням тонів першого тетрахорду слід загострювати, бо він є ніби ввідним тоном у квартовий звук si -бемоль₁, який інтонується легко і точно.

Кінчається ця частина мелодії квінтовым звуком ладу, який інтонується так, як si -бемоль₁ і водночас є основою наступного (другого) тетрахорду. У відповідності з висхідним рухом його тонів наступний звук мелодії re_2 також загострюється. Але подальший мелодичний розвиток з мінорним забарвленням, вже інтонується по-іншому. Звук do_2 , незважаючи на те, що він є квінтовым звуком ладу, в даному мелодичному контексті, як і si -бемоль₁, матиме тенденцію до зниження. А звуки la_1 та sol_1 , які у частині з мажорним забарвленням загострювались, тепер також притуплюються. Тому диригент має приділяти особливу увагу інтонуванню цих звуків, які повинні звучати загострено і зберігати інтонаційну природу іонійського ладу.

Мелодичне інтонування пісень іонійського ладу особливо детально було розібрано тому, що він разом з еолійським, мова про який піде далі, стали основою мажоро-мінорної системи, що набула тепер домінуючого значення у розвитку музичної культури всіх народів світу.

Другу групу натуральних діатонічних ладів мінорного забарвлення становлять: фрігійський, дорійський та еолійський.

Фрігійський лад в мелодіях українських пісень найча-

стіше виявляється в багатоголосних піснях у формі епізодичного пониження другого ступеня еолійського ладу. Причому його пониження спостерігається в основному в кадансах. Зразковим прикладом може бути пісня «Ой у полі два дубка» (30):

30. Енергійно

Ой у по_лі два дуб_ка, гей! Ой у по_лі
два дуб_ка, гей! Там ко_ню_ шень_ка но_ва.

Detailed description: The image shows a musical score for two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. The melody starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '30. Енергійно'. The lyrics are written below the notes. The melody features a characteristic lowering of the second degree (mi) in the phrase 'гей! Ой у по_лі'.

Враховуючи пониження другого ступеня, фрігійський лад матиме таке співвідношення тонів і повтонів (31):

31.

1 1 т. 1 т. 1 т. 1 т. 1 т. 1 т. 1 т.
2 2 т. 2 т.

Detailed description: This diagram shows a Phrygian mode scale on a five-line staff. The notes are G, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F. Below the staff, there are rhythmic markings: '1' above the first note, '2' below the second note, and '1 т.' above the remaining notes. The 'т.' likely stands for 'tutti' or a similar dynamic marking.

Опорними пунктами цього ладу будуть такі ступені звукоряду (32):

32

Detailed description: This diagram shows a Phrygian mode scale on a five-line staff. The notes are G, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F. The notes G, C, and F are marked with a '5' below them, indicating they are the support points (opornymi punktami) of the mode.

Цей лад належить, як уже зазначалося, до групи ладів з мінорним забарвленням. Терції, які характеризують мінор, звучуться, тобто терцові тони відносно основних тонів (кварт і квінт), які складають інтонаційний кістяк мелодії, понижуються, притуплюються. Отже терцовий звук *фа* у пісні «Ой у полі два дубка» понижується. Але найхарактернішою інтонаційною ознакою фрігійського ладу є другий ступінь (*мі-бемоль*). Інтонування його має розглядатись як ввідний тон в основний звук ладу (*ре*) в його низхідному рухові. Отже звук *мі-бемоль* має звучати підкреслено занижено. Так само звучатиме шостий ступінь звукоряду. Однак його інтонування по відношенню до опорного тону має дорівнювати третьому ступеню.

Дорійський лад, як і фрігійський, виявляється в українських народних піснях в результаті підвищення шостого ступеня в еолійському натуральному ладі. Так, наприклад, в багатоголосній пісні «Котилася та зорюшка з неба» (33):

33. Помірно
Заспівувач

Гей!
Хор

Ко_ти_ла_ ся та зо_рюш_ка з не_ба
та й у_па_ла до_до_лу,
та й у_па_ла до_до_лу.

яка матиме такий звукоряд (34):

34

1 т. 1/2 т. 1 т. 1 т. 1 т. 1 т. 1 т. 2 т.

Опорними пунктами дорійського ладу будуть такі звуки (35):

35

4 5 4 5 4 5 4 5

В дорійському ладі третій ступінь, який утворює з основним малу терцію, інтонується занижено, власне, так, як і у фрігійському. Особливе ж значення має інтонування шостого ступеня, який слід вважати ввідним тоном. Він інтонується загострено і високо, тим самим визначає найхарактернішу рису інтонаційної природи цього ладу. Використання особливостей ладових інтонацій в пісенній народній творчості надає мелодіям специфічного національного колориту, який слід зберігати у виконавській практиці народних хорів.

З ладів мінорного забарвлення в українській народній творчості застосовується е о л і ї с ь к и й, співвідношення тонів і півтонів якого повністю співпадає з будовою натуральної мінорної гами. Характерними інтонаційними рисами еолійського ладу, наприклад, позначена пісня «Ой матінко-зірко» (36):

36. Помірно

Ой ма_тін_ко_зір_ко, як у стро_ку гір_ко:
ку_ди хи_лять, то й хи_лю_ся, бо я всіх бо_ю_ся.

Співвідношення тонів і повтонів звукоряду діатонічного еолійського ладу буде таким (37):



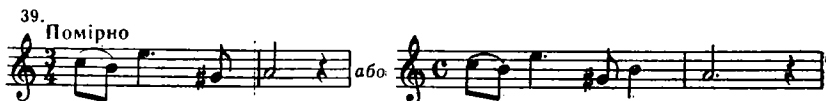
В ньому основним є звук ля. На відстані квати і квінти від нього знаходяться інші опорні звуки $мі_1$, $мі_2$ та $ре_2$. Таким чином, ладовий кістяк цієї пісні має такий вигляд (38):



Щоб хор зберіг лад пісні, треба точно інтонувати опорні звуки мелодії і трохи знижувати терцові тони — до і фа.

Міру звучання малих терцій у мінорі, як і міру розширення великих терцій у мажорі, вказати не можна. Тенденція до типізації цих інтервалів є очевидною, і не тільки в народному співі. Тому керівник хору, покладаючись на власне чуття міри, повинен стежити, щоб співаки не допускалися перебільшення.

Слід відзначити, що еолійський лад в мелодіях українських народних пісень найчастіше зустрічається з підвищеним сьомим ступенем (див. пісню «Ой матінко-зірко»). Він обов'язково розв'язується в основний звук ладу (тоніку). Інтонується він дуже гостро (завищено) і розглядається як ввідний тон в тоніку. Цю характерність інтонування сьомого ступеня в еолійському ладі слід підкреслювати, бо вона надає звучанню пісні своєрідного національного колориту. Підвищений сьомий ступінь часто виявляється в еолійському ладі у формі характерної, властивої лише українському народному мелосу поспівці, яка має такий вигляд (39):



В усіх випадках сьомий ступінь цього ладу інтонується, як уже зазначалося, дуже гостро (завищено). Однак слід особливо наголосити, що всі завищення та заниження ступенів можливі лише в горизонтальному (мелодичному) інтонуванні і зовсім недопустимі в гармонічному (вертикальному).

Вдаватися до контролю мелодичного інтонування з допомогою інструментів фіксованого строю — фортепіано, баяна, бандури тощо — не можна, бо ці інструменти настроєні в так званому темперованому строї, який являє собою штучний поділ октави на 12 рівних часток-півтонів і нічого спільного з вільним, близьким до натурального, строем народного хорового співу не має.

Керівникові необхідно усвідомити, що стрій народної пісні, яка звучить, є строем абсолютно вільним. Співак відтворює тони мелодії, керуючись власним слухом і неусвідомленими спонуканнями почуттів і переживань, які збуджує в ньому ідейний зміст пісні. Вільний мелодичний строй є мінливим, варіантним. В основному він наближається до натурального (чистого) строю, але вимоги виразного виконання спонукають співаків вносити певні корективи, що входять до складу мелодії¹.

Одним з основних законів вільного строю є нерівність однойменних мелодичних і гармонічних інтервалів. Перші з них змінюються в досить широких межах, другі — стійкі і незмінні.

Інтонування гармонічне

У багатоголосних піснях утворюються гармонічні сполучення — акорди.

У двоголосних піснях в результаті самостійного руху голосів утворюються гармонічні інтервали — терції, кварта, квінти, октави та ін. У зв'язку з цим вважають, що народні пісні такого типу побудовані на основі підголоскової поліфонії.

Усі одночасні звукові сполучення — гармонічні інтервали й акорди, незалежно від того, як вони утворилися, вимагають вірного гармонічного (вертикального) інтонування. Зрозуміло, що їх звучання залежить від того, як інтонується основна мелодія пісні.

Гармонічні інтервали, зокрема квінта й октава², повинні контролюватись диригентом. Для цього під час розучування пісні слід зосереджувати увагу хористів на цих інтервалах, роблячи на них невеликі фермати.

З решти інтервалів на сильних долях такту здебільшого зустрічаються терції; сексти, кварта і секунди найчастіше бувають на слабких долях (40):

40. Повільно *Zastupavci* Хор
бал_ ки

Вя_лі_та_ла гал_ ка зе_ле_но_ї бал_ ки,

га й ви_лі_ та_ ла дру_ га зе_ ле_но_ го лу_ га.

¹ Для усталення мелодичної інтонації корисно вдаватися до проспівування гами пісні, в якій трапляються ті чи інші помилки виконавців. Під час проспівування треба фіксувати увагу виконавця на тому тоні, який він невільно інтонував у мелодії.

² Октава особливо часто зустрічається у закінченнях фраз пісні.

Тут є великі і малі терції, тричі звучить чиста квінта, тричі — октава та інші інтервали. Сама будова пісні сприяє вірному інтуванню цих інтервалів, бо основна мелодія виконується альтами і басами. На такій міцній інтонаційній основі підголосок інтується досить легко. Щоправда, іноді інтування вертикального строю порушує виводчик через перевтому або внаслідок форсування звука. З ліквідацією цих причин порушення та неточності в інтуванні зникають.

Щоб гармонічні інтервали виконувалися точно, треба розучувати пісню зовсім повільно й тихо, звертаючи увагу співаків на необхідність прислухатися до сполучень, що утворюються. Корисно зупинятися на окремих інтервалах, протягувати їх так, ніби на них стоїть фермата. Наприклад, — терція в 5 такті, октава у 7, квінта у 8 і 9 тактах (40). Ці зупинки сприяють усталенню інтонації. В 10 такті зустрічається збільшена кварта, яка в живому звучанні пісні в результаті логічного руху голосів легко й точно інтується.

Бувають багатоголосні народні пісні, в яких вживаються підряд багато тризвуків. Прикладом може бути народна пісня «Ой полонина, ой та й саду цвіте»¹ (41):

41. Протяжно
Заступив

Ой по_ло_ви_на, ой та й са_ду

ци_те, ой по_ло_ви_на

ви_на, гей, ой по_ло_ви_на в'я(не).

На перший погляд здається, що там, де вступає хор, у пісні немає розвитку мелодії, яка почалася в заспіві. Але це зовсім не так: заспів логічно триває в середньому голосі.

Одноголосна мелодія всієї пісні матиме такий вигляд (42):

42. Протяжно

Ой по_ло_ви_на, ой та й са_ду

ци_те, ой по_ло_ви_на

¹ Записана від хору с. Ковалівки Гоголівського району Полтавської області.



Підголосок і нижній голос підкреслюють основну мелодію, збагачують саме звучання пісні, її колорит. Цей характерний народний колорит зумовлюється специфічним звучанням паралельних тризвуків (3,5 і 6 такти пісні) (42). Але для більш виразного звучання пісні потрібно втручання диригента.

Насамперед слід уважно вивірити точність інтонування основної мелодії, починаючи з заспіву. Таким чином зафіксується інтонування мелодичне (горизонтальне). Після цього треба перевірити інтонування підголоска разом з основною мелодією. Нарешті, третій (нижній) голос вивіряється разом з обома верхніми голосами; якщо він інтує ще непевно, його звіряють з основним (середнім) голосом.

Виняткове значення в точному інтонуванні — як горизонтальному, так і вертикальному — має тональне почуття хору. Це почуття треба виховувати з самого початку роботи. Якщо хор закріпився в певній тональності, змінювати її зовсім недоцільно, бо «вибити» хор із зручної тональності неможливо. Намагання диригента встановити іншу, незвичну тональність сковає творчу ініціативу колективу.

Для тональної настройки хору без супроводу слід визначити в мелодії звуки-упори і проспівати від основного звука таку, наприклад, вправу для перших голосів (сопрано, перших альтів та тенорів) (43):



Для других голосів (других альтів, баритонів і басів) в цій же вправі в останніх двох тактах слід внести такі зміни в голосоведенні (44):



У цій вправі слід зупинитись на звуці mi_2 . Re_2 відшукує хор. Якщо хор вірно визначив цей основний звук-упор ладу, можна вважати, що ладо-тональність пісні ним усвідомлена.

Крім подібних вправ, для тональної настройки можна використати мажорні і мінорні тризвуки або арпеджіато.

Усе це робиться на репетиціях. У концертах дається тільки два початкові звуки пісні для заспівувача.

Велике значення в інтонуванні має також і те, наскільки вірний в учасників хору механізм звукоутворення. Наприклад, голоси з горловим або носовим відтінком мають тенденцію знижувати, співаки з переобтяженим диханням схильні завжди підвищувати (див. підтему «Виховання вокальних навичок»).

Дуже впливає на інтонування емоційний тонус співаків. Так, помічається, що його спад у хорі чи в окремій партії веде до зниження тональності, а підвищення викликає протилежне явище. Питання це не вивчене і засоби запобігання цьому ще невідомі¹.

РОБОТА НАД ДИКЦІЄЮ

Під дикцією є розуміють ступінь виразності, чіткості вимови складів і слів.

У вокальних творах (хорових і сольних) органічно поєднуються мелодія й текст. Саме тому поряд з чітким інтонуванням мелодії важливе значення має чітка й ясна вимова тексту. В пісні висловлюються конкретні почуття людей, їхні думки і переживання, тому текст треба подавати так, щоб слухач зрозумів і сприйняв зміст твору.

Передумовою хорошої дикції є чітка вокальна вимова голосних звуків — О, А, І, Е, У, И, Ю, Я. Щоб виробити чітку вимову в народному хорі, треба вдаватися до таких вправ:

1. По всьому діапазону хору, починаючи з нижніх голосів, співати у різних тональностях перший тетрахорд мажорної гами вгору й вниз, вимовляючи *до, ре, мі, фа*. Таким чином, у мелодичному звучанні хористи вимовляють основні голосні О, Е, І, А.

2. Виконувати голосні А, О, Е, І, У, И на ноті одної висоти в межах хорового діапазону (можна з супроводом фортепіано). У цій вправі треба стежити не тільки за чіткою й вірною вимовою голосних, а також і за точним інтонуванням.

Приголосні в поєднанні з голосними утворюють склади, з яких, у свою чергу, утворюється слово, наприклад: го-лос-ний. Склади бувають відкриті, які закінчуються голосним (го-ло-ва), або закриті (кінь, ніс, го-лос і т. ін.). Найбільш зручні для співу відкриті склади, що починаються з приголосного.

Приголосний під час співу надає голосному особливого відтінку. Приголосні взагалі звучать коротко, тому їх треба вимовляти під час співу підкреслено чітко. Від цього залежить ясність слова, а голосні доносять слово до слухача.

¹ Широко відомі випадки, коли навіть професіональні хори під час співу втрачають тональність. Намагаючись запобігти цьому, диригент наугад міняє тональність, але це не дає наслідків. Причини втрати тональності (підвищення чи зниження її) слід виявляти в кожному випадку окремо, враховуючи обставини.

Щоб домогтись гарної вимови усього пісенного тексту, можна рекомендувати проказувати його всім хором на одному тоні в поетичному ритмі або в ритмі мелодії пісні і одночасно стежити, щоб не втрачався зміст поетичної думки. Для цього спочатку необхідно розставити правильні наголоси в словах і реченнях.

Якщо виявлено хиби у вимові, слід пояснити хору причину їх появи і лише тоді виправляти. Ці хиби можуть бути різноманітними. Основні з них такі:

1) слово в тексті пісні кінчається на такому приголосному, яким починається наступне слово, і ці обидва приголосні вимовляються як один. Наприклад, «Посійте нам мак...» — під час співу приголосні М зливаються, виходить: «намак»;

2) вставляються зайві приголосні. Наприклад, «...нічка тем(и)-ная...»;

3) неправильно й невиразно вимовляється з приголосним голосний. Наприклад, О, У, Й вимовляються близько до Е.

Перші дві хиби виправляються відносно легко, шляхом роз'яснення й зосередження на них уваги хору. Третя хиба більш складна і вимагає відповідної вправи. Найбільш доцільно, на наш погляд, вичленювати із слова склад, що нечітко вимовляється, і проспівувати його окремими партіями або всім складом хору на мелодію і в темпі пісні.

РОБОТА НАД ДИХАННЯМ

Від дихання залежить звукоутворення, інтенсивність звучання, його тривалість, рівність філірування (поступове збільшення й зменшення голосності — крешендо й димінуендо) тощо.

Існують різні види дихання. Основні з них — грудне, черевне й мішане. Грудне дихання зумовлюється роботою грудної клітки, черевне — роботою черевної порожнини за активною участю діафрагми, мішане — роботою грудної клітки і черевної порожнини. Мішане (грудно-черевне) дихання рекомендується для жінок і чоловіків.

Процес дихання складається з вдиху й видиху. Під час співу вдих швидко припиняють, щоб починати музичний звук.

Початок звука зветься атакою. Вона збігається з початком видиху і має бути інтенсивною й організованою, особливо коли звучання повинно бути м'яким і не сильним (піаніссімо). Вона ніколи не випереджується видихом повітря. Видих для співака — це розумне витрачання повітряного струму, який утворює музичний звук. Від видиху залежать інтенсивність, тривалість і стійкість звука, а його уміле використання свідчить про високу вокальну культуру співака.

У народному хорі співаки часто дихають безсистемно: або швидко видихають повітря, або дуже довго співають на одному диханні, або роблять занадто коротке (поверхове) дихання.

Дихання треба використовувати так, щоб не порушувати стилю хорового співу. Для виконання протяжних народних пісень, мелодії яких не завжди вільно діляться на мотиви, фрази і навіть речення, типовим є так зване ланцюгове дихання, коли, не перериваючи загального звучання хору, співаки вдихають по черзі. Не можна дихати серед слова, краще — після довгих звуків за рахунок звучущого, а не наступного звука мелодії.

Керівник повинен визначити всі місця пісні, де треба міняти дихання, а також — кому і в які моменти треба його поновлювати. Усі хиби дихання диригент повинен підмічати і виправляти в процесі роботи з кожним співаком окремо.

Спільне, не ланцюгове хорове дихання в протяжних піснях практикується після заспіву соліста і після мелодичних закінчень фраз (півкадансів і кадансів). Таке дихання створює акцент на початку фраз у дальшому відтворенні мелодії пісні. Найбільш виправданий цей акцент, коли він збігається з логічним наголосом у слові. Наприклад, у пісні «Вилітала галка з зеленої балки» соліст кінчає заспів посередині слова «балки», і на складі «бал» вступає весь хор, підкреслюючи, таким чином, цей склад. Коли ж мелодія вимагає музичного акценту, який не збігається з наголосом у слові, дозволяється брати дихання посередині слова.

Якщо фрази, з яких складається пісня, не відокремлюються паузами, вдих роблять перед кожною наступною фразою за рахунок звучущої ноти попередньої.

Пісні рухливого характеру, особливо танцювальні, мають чітку форму і дуже легко діляться на фрази, речення й періоди. Наприклад, у танцювальній пісні «Дівчино моя, переяславко» (45):

45. Швидко

Дів_ чи_ но мо_ я, пе_ ре_ яс_ лав_ ко,
дай ме_ ні ве_ че_ ря_ ти, мо_ я лас_ тів_ ко.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and includes a key signature change to A major (two sharps) for the final phrase. The lyrics continue below the notes. The tempo marking 'Швидко' (Allegro) is written above the first staff.

будова мелодії така: кожен два такти утворюють фразу; дві фрази, повторюючись двічі, — речення; два речення утворюють період. Таку музичну форму називають квадратною. У цій пісні і в подібних до неї дуже зручно брати дихання після кожної фрази (два такти), скорочуючи останній звук.

Отже, дихання в хорі вимагає від диригента спеціальної роботи. Кожна народна пісня чи музичний твір композитора ставить перед диригентом ряд конкретних завдань у галузі дихання.

ВИХОВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК

Найкращою хоровою звучністю можна досягти тільки систематичними вокальними вправами. Застосування в народному хорі вправ, спрямованих на виховання голосу, є цілком закономірним. Серед учасників хору зустрічаються такі, які мають «прямий», вульгарний голос, що характером звучання межує з криком. Такий, позбавлений прийємного тембру, несконцентрований звук називають відкритим або «білим». В результаті вокальних вправ ці співаки досить швидко засвоюють принципи, які сприяють вірному звукоутворенню.

Звукоутворення залежить від правильного використання так званих резонаторів. Резонатором зветься тіло (або речовина), що приходить у коливний рух під впливом коливань іншого тіла (або речовини). У голосовому апараті людини джерелом звука є коливання голосових зв'язок, напруження яких залежить від сили тиску повітря, що видихається з легень. Під впливом коливань голосових зв'язок можуть приходити в співколивання (резонувати) прилеглі частини тіла співака, які є природними резонаторами голосового апарата.

Природні резонатори такі:

1. Грудний (нижній). Сила й тембр звука залежать від резонування грудної порожнини, трахей, бронхів.

2. Головний (верхній). Сила й тембр звука залежать від резонування порожнин, які містяться вище голосових зв'язок і разом зветься надставною трубою, а також від коливання кісток скелета обличчя. До надставної труби належать: гортань (верхня частина горла), зів, носоглоткова порожнина, носова порожнина й порожнина рота. Рот у надставній трубі — головний резонатор, бо, змінюючи свою форму й ємкість, він може пристосуватись до резонування звуків різної висоти. У зв'язку з цим велике значення у вихованні голосу має вірна артикуляція голосних.

Від дії тих чи інших резонаторів залежить характер голосу. В народній виконавській практиці яскраво розрізняють грудний і головний голоси, залежні від відповідних резонаторів. Механізм звукоутворення їх різний. Робота по вихованню (постановці) голосу зводиться до розвинення єдиного механізму звукоутворення.

Термін *постановка голосу* означає навчання співака свідомо користуватися власним голосовим апаратом для одержання інтонаційно-стійкого, міцного, насиченого звука прийємного й рівного тембру.

Справа постановки голосу — надзвичайно складна. В ній ще й досі немає певної єдиної методології. Навпаки, існують паралельно різні, часто розбіжні і суперечливі школи співу. Проте й різними засобами різні вокалісти можуть досягати добрих результатів, тому у вокальній педагогіці існує один перевірений життям метод навчання: передача досвіду хорошого співака-практика його учням.

Численні теоретичні праці з питань постановки і виховання голосу роз'яснюють чимало деталей цієї справи, але жодна з цих праць не створює єдиної стрункої і ясної системи. Вивчаючи теорію вокальної справи, слід уникати некритичного засвоєння матеріалу, бо це може призвести до неймовірної плутанини в поглядах.

Поряд з цим слід відзначити, що досвідчені народні співаки володіють своєрідною манерою звукоутворення, звуковедення, завдяки яким звук набуває характерної дзвінкості, свіжості, яскравості. Вокальну ж природу підголоска можна вважати своєрідним чудом у виконавській практиці народу. За тембром і силою звука (часто одного виводчика чутно у стоголосому хорі) — це явище слід розглядати як незвичайне в акустиці і не розкриті дослідниками¹. Проте ні перший, ні другий секрет в народній вокальній практиці не зацікавили професіоналів-вокалістів, які не хочуть помічати їх і навіть намагаються заперечувати саму наявність народного вокального досвіду. Це — серйозний недолік теоретиків радянської вокальної школи.

Потрібно наполегливо вивчати досвід кваліфікованих співаків, заходити з ними в близьке творче знайомство, одержувати від них консультації, відвідувати їхні заняття з учнями.

Набуті знання з вокальної справи в практиці власної роботи з хором застосовувати обережно, уважно вивчати манеру звукоутворення в кожного співака, розвиваючи підмічені позитивні риси і усуваючи негативні. Головну увагу слід звертати на гігієну голосу. Не можна переобтяжувати співаків тривалими і частими вправами, допускати форсування звука. Шкодять співочому голосові тривалі й гучні розмови, гострі страви, горіхи і насіння. Несполучні із співом куріння й вживання алкоголю. Дуже корисні заняття фізкультурою й легким спортом. Про те, що заняття колективу повинні проходити в чистому, добре провітреному приміщенні нема чого й нагадувати.

Вихованням голосу треба займатися і з кожним співаком окремо, і з усім хором разом.

Треба стежити, щоб хористи сиділи на репетиціях рівно, не сутулилися і не закладали ногу на ногу, бо це заважає нормальному диханню. Плечі повинні бути розгорнуті, груди злегка випнуті. Голову треба тримати рівно і ні в якому разі не закидати назад, бо це надає звукові горлового відтінку.

Під час співу виконавець повинен бути зібраним і уважним. Цієї загальної настанови слід дотримуватися, як на репетиціях, де учасники хору співають сидячи, так і в концертах, де вони співають стоячи.

Особливу увагу треба звертати на артикуляцію голосних, від

¹ В статті «Про спільні риси виконання російських, українських та білоруських багатоголосних народних пісень» автор цих рядків робить спробу розкрити вокальну природу грудного підголоска (див. ж. «Народна творчість та етнографія», К., 1963, кн. III, стор. 32). Однак ця спроба залишилася поза увагою дослідників.

яких значною мірою залежить якість звуку. Рот в основній позиції при утворенні звуку розкривається вертикально, начебто вимовляється голосний О. З цієї позиції слід починати і вокальні вправи. Можна рекомендувати такий порядок їх:

1. Чітко й ясно співати О.

2. Співати А, зберігаючи позицію, при якій артикулюється О.

Коли хор зрозуміє різницю між артикуляцією О і А, треба пояснити, що артикуючи О, слід відчувати в ньому відтінок А.

3. За таким же принципом артикулювати голосний Е, тобто при звучанні Е потрібно зберігати позицію, при якій артикулюється О.

Виходить така схема:

А ← О → Е

Це перша група голосних, яким властива одна артикуляційна основа.

4. Артикулювати голосний І.

При артикуляції І рот значно звужується і язик, зберігаючи форму жолобка, середньою частиною трохи піднімається вгору, до м'якого піднебіння. Від чіткої і ясної артикуляції І залежить чітка й ясна артикуляція И та У.

Таким чином виходить ще одна, подібна до попередньої, схема:

И ← І → У

Це друга група голосних, в основі артикуляції яких лежить артикуляція голосного І.

Ю-ЙУ, Я-ЙА, Є-ЙЕ артикулюються так само, як У, А, Е.

Отже, голосні О та І відіграють особливу роль і мають виняткове значення у вихованні голосу. Усвідомити правильну артикуляційну позицію голосного О — це значить збагнути роль надставної труби в процесі формування звуку. Проте надмірне акцентування уваги хору на артикуляційному принципі голосного О може негативно вплинути на звукоутворення: звук можна «загнати вглиб», і він звучатиме тьмяно. Неодмінно слід пам'ятати про близьке формування голосних звуків і виробляти цей навик не тільки під час розспівування хору¹, а і під час роботи над піснею.

Дуже корисний як під час розспівування хору, так і безпосередньо в роботі по вихованню голосу прийом співу з закритим ротом на літері М — «мичання»². За такого співу устаюється нормальна установка голосового апарата: між зубами мусить бути щілина, в яку можна просунути кінчик язика; язик перебуває в такому положенні, при якому співається голосний У; зуби злегка прикриті губами. Якщо на губах відчувається легеньке лоскотання — значить «мичання» відтворюється вірно.

Перехід від «мичання» на той чи інший голосний дає можливість утримати звук у близькій позиції.

¹ Див. додаток І.

² У практиці народного співу цей прийом зовсім не зустрічається.

РОБОТА НАД АНСАМБЛЕМ

Ансамбль — це узгодженість усіх прийомів виконання, з допомогою яких розкривається зміст твору. Ансамбль окремої партії називають частковим, а всього хору — загальним.

Загальний ансамбль виявляється у зрівноваженому звучанні партій щодо сили звука, в злитті голосів за тембром, в інтонуванні, ритмі, дикції, диханні, в нюансуванні.

Гармонічне з'єднання всіх цих елементів часткового й загального ансамблю досягається в роботі окремо над інтонуванням, дикцією, звукоутворенням тощо. Так, наприклад, впровадження єдиного принципу звукоутворення дає злиття голосів за тембром, а звукоутворення значною мірою залежить, як відомо, від правильної артикуляції, що є основою дикції і т. ін.

Художня якість виконання твору багато в чому залежить від зрівноваженості звучання партій в хорі, а також від уміння керівника при потребі виділити якусь окрему партію з загального ансамблю. Виділяти потрібну партію треба лише тоді, коли її загальне звучання є повноцінним. Слабкі партії, як правило, звучать у хорі крикливо, порушують загальний ансамбль. Особливо це стосується хору, в якому немає кількісного співвідношення партій. У таких випадках їх зрівноваження досягається шляхом регулювання сили звучання.

Під час підготовки пісень з підголоском робота над ансамблем партій щодо тембру й сили звучання має свої особливості: підголосок виконує один співак, а основну мелодію (якщо пісня двоголосна) — решта співаків (здебільшого в унісон, лише баси — октавою нижче)¹.

При такому співвідношенні голосів керівникові треба домогтись, щоб нижній голос (основна мелодія) альтів (її співають також і сопрано) не заглушався тенорами, бо вони співають в унісон у своєму високому регістрі і звучать досить напружено, а баси не зтягували б темпу пісні, що часто спостерігається. Слід пильнувати, щоб мелодію підголоска (вивід) було чути на протязі виконання всієї пісні. Якщо хор все ж заглушає вивід, збільшують кількість виводчиків, обов'язково — однотипних: або з партії сопрано, або з партії альтів, а в чоловічому хорі — або з партії тенорів, або з партії баритонів. В унісонному звучанні партій сопрано й альтів голоси повинні зливатися за тембром. Якщо мелодія у низькому регістрі, буває доцільно вилучати перші сопрано, а якщо у високому регістрі — другі альти.

Роботу над ансамблем щодо динаміки, ритму і т. ін. буде розглянуто далі.

¹ Докладніше про це — далі.

ОСНОВНІ ПРИЙОМИ ДИРИГУВАННЯ НАРОДНИМ ХОРОМ

Як уже зазначалось, переважна більшість пісень, що входять до репертуару народного хору, в концертах виконуються без диригента. У таких випадках його замінює заспівувач. На репетиціях під час розучування цих пісень керівник поступово обмежує своє втручання у спів, домагаючись, щоб співаки виконували всі його настанови самостійно.

Успіх роботи з хором, як і художня якість виконання творів, цілком і повністю залежать від всебічного і глибокого знання керівником техніки та основних прийомів диригування, обізнаності з народним співочим процесом.

Особливої уваги диригента потребують народні пісні з перемінним розміром, темпом, тонким нюансуванням, зміною хорового складу тощо. Деякими з цих особливостей відзначається пісня «Ой зійди, зійди, ти зіронько та й вечірня» (46):

46. Протяжно
Жіночий хор

(2). Ой і зі_йди, зі_йди ти, зі_ронь_ко

та й ве_чір_ня_я, ой ви_йди,

ви_йди, дів_чи_нонь_ко мо_я вір_на_я.

Мішаний хор

3. Як зі_ронь_ка зі_йшла, у_се по_ле
та й о_сві_ти_ла як дів_чи_на
ви йшла, ко_за_чень_ка та й роз_ве_се_ли_ла.

Ця пісня складна для виконання тому, що в ній перший куплет співає жіночий склад; другий — чоловічий, повністю зберігаючи хорову фактуру жіночого складу. Третій куплет і далі виконує мішаний склад хору. Крім збереження темпу, нюансування, диригент особливо ретельно опрацьовує художньо виправдані вступи жіночого, чоловічого та мішаного складів хору. Все це разом взяте досягається і закріплюється на основі чіткої і зрозумілої для виконавців техніки диригування.

ДИРИГЕНТСЬКИЙ АПАРАТ

Основним елементом диригентського апарату є руки. Їх рухами диригент привертає до себе увагу колективу, відраховує такти, дає вступ хору і окремим партіям, показує нюанси, уповільнення й прискорення темпу, початок і кінець твору тощо. Розглянемо три основні диригентські позиції.

Вихідна позиція. Диригент виносить руки на рівень грудей, ледь зігнувши їх в ліктях та трохи згорнувши кисті рук, направлені долоньями вниз.

Друга позиція. Руки опускаються до рівня талії, а кисті трошки випрямляються. Цією позицією користуються диригенти під час тихого звучання хору (*p* і *pp*).

Третя позиція. Руки піднімаються вище рівня плечей. Часто кисті рук трохи згортаються і направляються долоньями до диригента. Цією позицією користуються під час гучного звучання хору (*mf*, *f*, *ff*).

Найбільш рухливі кисті рук. Але жести їх мусять бути економними, точними, певними і доречними.

Слід відзначити, що права рука диригента в порівнянні з лівою більш активна в техніці диригування. Особливо це стосується тактування. Ліва ж рука відіграє значну роль у процесі нюансування, виділення окремої хорової партії та зняття її звучання тощо. Взагалі ж диригент повинен вільно володіти обома руками і користуватися ними згідно вимог художнього виконання твору.

Наступним за своїм значенням елементом диригентського апарату є о б л и ч ч я.

Поглядом диригент встановлює контакт з хором, перевіряє його готовність до виконання твору. А мімічно виразне обличчя (рухливе) у поєднанні з виразним жестом рук передає найтонші нюанси художнього твору. З обличчя диригента колектив «читає» і «пізнає» його вимоги, в першу чергу, пов'язані з емоційним характером виконання. Часто диригент під час співу користується губами, беззвучно вимовляючи текст, який слід виділити. Цим прийомом користуються для активізації артикуляційного апарату хористів.

Диригент повинен стояти рівно, триматись ненапружено, бо будь-яку його невпевненість обов'язково помічають співаки. Ось чому керівник хору повинен слідкувати за своєю поведінкою. Впевнена поза і вільні рухи якоюсь мірою свідчать про високу культуру диригента.

РОЗМІРИ ТА ІХ ДИРИГЕНТСЬКІ СХЕМИ

Загалом всі українські народні пісні за розмірами розподіляються на дві великі групи. Переважна більшість гомофонно-гармонічних пісень (народні жартівливі, гумористичні, танцювальні, пісні літературного походження та створені композиторами) відзначаються дво-, три-, чотиридольними та іншими розмірами, які зберігаються на протязі всієї пісні. Ці твори входять до першої групи. До другої належать, в основному, протяжні пісні всіх жанрів,

які відзначаються мішаними розмірами. Так, наприклад, у пісні «Сидить дід на печі» (47):

Трохи швидше
Жіночий хор

47. Протяжно
Заспівувати

Сидить дід на пе_чі, на пе_чі, а

баб_ця на при_піч_ку, не о_бі_да_ю_чи. а

Широко
Мішаний хор.

С.
А.
Т.
Б.

не о_бі_да_ю_чи. Ой баб_цю мо_я, мо_я, ду_щеч_ко?

Швидше

ще_бе_ту_щеч_ко, чом не о_бі_да_еш, мо_я, ду_щеч_ко?

три початкові такти мають розмір $\frac{3}{4}$; наступні два такти $\frac{4}{4}$, шостий такт — $\frac{5}{4}$, сьомий і восьмий — $\frac{4}{4}$, дев'ятий — $\frac{6}{4}$ і т. д. Як ба-

чимо, розмір пісні має дуже строкатий характер. Крім цього, у пісні часто уповільнюється і прискорюється темп. Саме ця ритмічна властивість народних пісень, як буде нижче показано, ускладнює диригування, вимагає від керівника високої диригентської вправності.

Раніше, ніж розкрити характерні особливості диригування народним хором, які пов'язані з мішаними розмірами, познайомимо

керівника з розмірами і диригентськими схемами першої групи пісень. Так, пісня «Ой, джигуне, джигуне» йде в найпростішому розмірі (48):

48. Жартівливо

Ой джи_гу_не, джи_гу_не, я_кий ти ле_да_що.
ведуть те_бе до па_на. сам не зна_єш на_що // на_що.

Дводольний розмір, крім $\frac{2}{4}$, які показані в пісні, має свої варіанти: $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$. Вони в українських народних піснях зустрічаються дуже рідко.

В усіх цих варіантах незалежно від того, яка вартість ноти припадає на кожний рух (\downarrow , або \downarrow , або \downarrow , або \downarrow) перша до-

ля такту є сильна, а друга — слабка. Сильна доля у диригентській схемі відзначається рухом руки зверху вниз. При цьому її кінцева точка (грань) знаходиться не на початку руху руки, а в його кінці. Слабка доля, — навпаки, починається рухом руки знизу вгору, і її закінчення знаходиться вгорі (у схемі кінцеві грані позначені цифрами і стрілками (схема 1):

Рухи рук мають бути точними і ясними. Фіксувати межі кожної долі слід не всією рукою, а лише кистями. Цей момент у техніці диригування дуже важливий, бо він мобілізує увагу колективу, сприяє його чіткому ритмічному ансамблю. Точна фіксація початку і кінця руху руки стосується всіх диригентських схем. При цьому у дводольному розмірі підкреслюється (акцентується) перша доля такту. У творах повільного темпу дводольний розмір часто диригують на $\frac{4}{8}$.

Тридольний розмір також належить до простих. Він складається з однієї сильної і двох слабких долей такта і має таку диригентську схему (послідовність рухів руки позначена цифрами і стрілками (схема 2):

Тридольний розмір має такі варіанти: $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$. Серед народних пісень частіше зустрічається розмір $\frac{3}{4}$. Рідше — $\frac{3}{2}$ і $\frac{3}{8}$ (останній — переважно у коломийках).

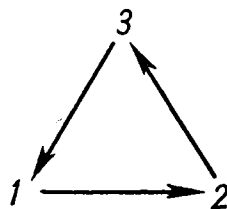


Схема № 2

Наведемо два приклади тридольного розміру у пісні «Дівка Ганночка по городу ходила» ($\frac{3}{2}$) і «А вже весна, а вже красна» ($\frac{3}{4}$) (49 і 50):

49. Помірно
Заспівувач

Дів_ ка Ган_ ноч_ ка

Хор

по го_ро_ду хо_ ди_ ла,

ро_ жа ж(и)мо_ я

все чер_ во_ на_ я,

бо_ ро_ ва_ я.

50 Швиденько

А вже вес_на, а вже крас_на. із стріх во_да кап_ле.

із стріх во_да кап_ле, із стріх во_да кап_ле.

У творах з швидким темпом тридольний розмір часто диригують на «раз».

Прості розміри $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ та їх варіанти є основою складних розмірів. Першим з них є чотиридольний розмір з його варіантами ($\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$ або С, $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{16}$). Серед українських пісень найбільш поширений розмір $\frac{4}{4}$ або С. Решта варіантів зустрічається рідко.

Ось один з пісенних зразків у розмірі $\frac{4}{4}$ (51):

51. Повільно
Заспівувач

Лу_го_ва_ зо_зу_лень_ка.

Хор

ра_но_ ра_ но,



Схема чотиридольного розміру буде такою (схема 3):

В чотиридольному розмірі диригентським жестом підкреслюються перша і третя долі. При цьому перша доля підкреслюється більш виразно. Друга і четверта є слабкими. Цей розмір широко застосовується в народних піснях з мішаним розміром.

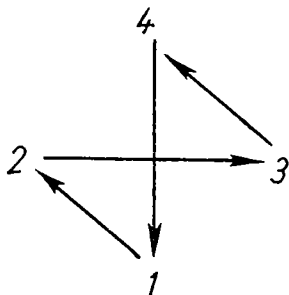


Схема № 3

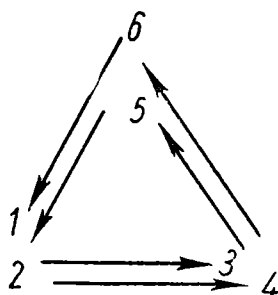


Схема № 4

Наступним складним розміром є шестидольний з такою диригентською схемою (схема 4):

Диригентським жестом підкреслюють першу і четверту долі.

Варіанти цього розміру — $\frac{6}{4}$ та $\frac{6}{8}$.

Розмір $\frac{6}{8}$ зустрічається в народних піснях і, як правило, ви-

тримується на протязі всієї мелодії. Це, зокрема, спостерігається в пісні «Ой дівчино, шумить гай» (52):

52. Легко



Варіант шестидольного розміру $\frac{6}{4}$ зустрічається часто, але лише у піснях з мішаними розмірами і майже завжди зберігає таку внутрітактову структуру: $\frac{2}{4} + \frac{4}{4}$ або, навпаки, $\frac{4}{4} + \frac{2}{4}$.

Так, наприклад, у пісні «Ой у полі та й криниченька» цей розмір (див. третій та сьомий такти) має першу структуру ($\frac{2}{4} + \frac{4}{4}$) (53):

53. Широко
Заспівувач

Ой у по_лі та й кри_нич_ень_ка,

Хор
ой! Ой у по_лі та й кри_нич_ень_ка,

_чень_ка, там хо_лод_на та й во_ди_ч(енька).

Диригентові народного хору дуже важливо досконало знати особливості структури шестидольного розміру, бо пісні з мішаними розмірами завжди являють собою взірць строкатості диригентських схем, які можуть негативно впливати на розвиток мелодії пісні.

Щоб уникнути цього, в таких випадках користуються дво- та чотиридольною схемами, або ж, навпаки, чотири- та дводольною. Проте, трапляється й таке, що краще дотримуватись основної диригентської схеми. Так, наприклад, у наведеній пісні четвертий такт іде в розмірі $\frac{3}{4}$. Отже попередній такт в розмірі $\frac{6}{4}$ доцільніше продиригувати за основною схемою, щоб заздалегідь підго-

тувати колектив до розміру $\frac{5}{4}$ згладжуючи тим самим строкатість схем. У сьомому ж такті успішно можна використати дво- та чотиридольну схеми, бо наступний такт пісні йде в розмірі $\frac{4}{4}$. У зв'язку з цією особливістю варіюється розташування акцентів у розмірі $\frac{6}{4}$.

В усякому разі, коли диригент аналізує пісню, він визначає ті чи інші диригентські схеми, виходячи з ритмічної структури пісні, з розташування в ній тих чи інших розмірів. У творах швидкого темпу шестидольний розмір часто диригують на «два». Принцип визначення диригентських схем в інших народних піснях буде зберігатись для всіх наступних розмірів.

Дев'ятидольний розмір, який має такі варіанти $-\frac{9}{4}$ і $\frac{9}{8}$, в українських народних піснях рідко зустрічається. Лише деякі з мелодій коломийок мають розмір $\frac{9}{8}$. А тому відзначимо, що в цій схемі виділяють (акцентують) жестом першу, четверту і сьому долі. Якщо цей розмір трапляється в народній пісні, то його слід розкласти на прості схеми, як уже зазначалось, за попереднім принципом. А саме: $\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4}$. Часто диригують на $\frac{3}{4}$, потроюючи жест кожної чвертки. Його загальна диригентська схема така (схема 5):

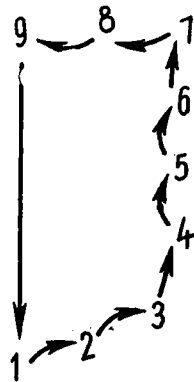


Схема № 5

Дванадцятидольний розмір, який має такі варіанти: $\frac{12}{4}$ і $\frac{12}{8}$, в українських народних піснях майже не зустрічається. Проте диригентові все ж необхідно знати, що жестом виділяються (акцентуються) перша, четверта, сьома і десята долі, а його диригентська схема така (схема 6):

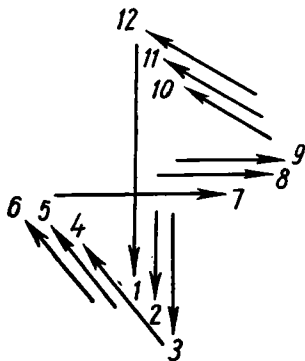


Схема № 6

Складний п'ятидольний розмір, як і шестидольний, дуже часто зустрічається в українських народних піснях з мішаними розмірами і виявляється в такій внутрітактовій структурі: $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ або ж, навпаки, $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$. Згідно з цим змінюється й акцентуація долей.

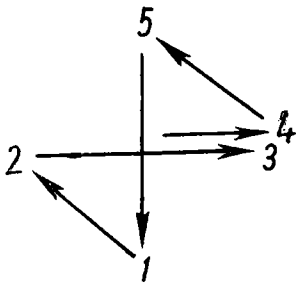


Схема № 7

Загальна диригентська схема цього розміру така (схема 7):

Проте вона в натуральному вигляді рідко застосовується диригентами народного хору. Здебільшого вони користуються в залежності від ритмічної структури та розмірів пісні, дво- та тридольними схемами. Так, наприклад, у пісні «Ой зайшов місяць, та зайшов ясний» (54):

54. Помірно

Ой зайшов мі_ сяць, та й зайшов яс_ ний,
за_ йшов по_ за хма_ ру. Хо_ дім,
хо_ дім, то_ ва_ ри_ шу, на той кут по_ ма_ лу.

п'ятидольний розмір у першому, третьому та останньому тактах природно ділиться на $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$. Ця ритмічна особливість зумовлена логічним розвитком мелодії. Адже в другому, п'ятому, сьомому, восьмому та дев'ятому тактах, незважаючи на їх різноманітні розміри, виділяються двочетверткові вартості нот.

Те ж саме спостерігається в заспіві пісні «Зацвіла в лузі лоза» (55):

55. Повільно
Заспівувач

За_ цві_ ла в лу_ зі ло_ за, та за_ цві_
_ ла в лу_ зі ло_ за,

та го-лу-бі мо-ї гла-за.

В ній, як і в попередній пісні, з мелодичного контексту часто виділяються двочетверткові вартості нот (див. третій, п'ятий, шостий та сьомий такти).

Вже у мелодичному контексті пісні «Летить галка через балку» (див. шостий такт) п'ятидольний розмір виявляється у варіанті

$\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$. Згідно з цим використовуються прості дво- та тридольні диригентські схеми (56).

56. Повільно
Заспівувач

Летить галка через балку та й, летючи.

Хор

кряче. Молода я дівчинонька.

Молода я дівчинонька

хо-дять га-єм, плаче. плаче.

У порівнянні з п'яти- та шестидольними розмірами в українській народній пісні рідше зустрічається семидольний розмір, як на протязі розвитку всієї мелодії, так і в піснях з мішаними розмірами. Він має такі варіанти: $\frac{7}{4}$ і $\frac{7}{8}$. В пісенних мелодіях цей розмір легко ділиться на $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$, або ж, навпаки, $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$. Тому, крім застосування основної семидольної диригентської схеми, яка має такий загальний вигляд (схема 8):

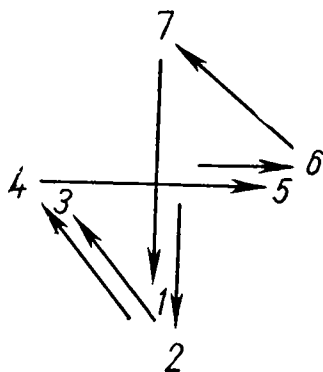


Схема № 8

диригенти користуються три- та чотиридольними схемами. Так, пісню «Ой горе тій чайці» (57):

57. Помірно,
Заспівувач

Ой го-ре тій чай-ці, го-ре тій не-бо-зі,
що ви-ве-ла ча-є-ня-ток при битій до-ро-зі.

можна диригувати, дотримуючись схеми, показаної вище. Проте, у практичній роботі з народним хором зручніше цей розмір дробити на $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$, пристосовуючи до цього природну акцентуацію (наголошення окремих долей: в даному разі на першу, третю, п'яту і шосту; або ж на першу, третю і п'яту, коли роздрібнення йде в порядку $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$).

В пісенних мелодіях зрідка трапляється, що семидольний розмір на перший погляд не вкладається ні в які диригентські схеми. Таке явище, зокрема, спостерігається у пісні «По морю, морю» (див. другий такт) (58):

58. Помірно

По мо-рю, мо-рю, мо-рю си-ньо-му
ко-рабель пли-ве, аж во-да ре-ве. Гу!

Насправді ж $\frac{7}{8}$ легко розкладаються на $\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$ (див. позначки в прикладі). Для того, щоб зберегти природний розвиток мелодичної лінії пісні, як в розумінні ритмічної структури, так і властивого їй темпу, слід використати диригентський прийом, що носить умовну назву «маркато» (роздрібнення окремих долей такту і виділення їх жестом). В даному разі роздрібнюється чвертка на окремі вісімки. При цьому слід мати на увазі, що наступний такт цієї пісні йде в розмірі $\frac{3}{4}$. Отже, попередні $\frac{3}{8}$, які диригуються у межах тридольної схеми, логічно зумовляють цей розмір, залишаючи незмінною диригентську схему.

Маркато часто застосовується диригентами народних хорів. Цей прийом допомагає наповненню емоціонального виконавського пульсу, організовує загальне дихання колективу, мобілізує увагу виконавців. У пісні «Ох і закувала сива зозуленька» (59):

59. Повільно
Заспівує

Ох і за-ку-ва-ла си-ва зо-зу-лень-ка
в лу-зі,
Хор
гей! Ох і за-бо-лі-ла

го_ ло_ вонь_ ка ще й сер_день_ко в ту_ зі,

гей, гей! Ох і за_бо_лі_ла

го_ ло_ вонь_ ка ще й сер_ день_ко в ту_ зі.

прийом роздрібнення і підкреслення окремих долей можна застосувати в тих тактах, які виділені квадратами. У третьому такті підкреслюється мелодичний зворот тенорів у загальному звучанні хору: у шостому такті повторюється аналогічне явище третього такту і, крім цього, зручно і логічно підготовлюється фермата на останній чвертці такту. Те ж саме повторюється у двох передостанніх тактах пісні.

Роздрібнення тієї чи іншої долі такту і виділення жестом її окремої частини у диригентській практиці здійснюється двома способами. Перший з них більш простий і доступний артистам хору і оркестру. Він здійснюється так: диригент робить невеличкий рух на наступну долю і тоді виділяє жестом роздрібнену долю. Другий спосіб відрізняється від першого тим, що диригент відразу виділяє жестом ту долю, яка має бути роздрібненою. Цей спосіб більш відповідальний, бо хор сам мусить виділити роздрібнену долю. Він застосовується, як правило, у професійних капелах, де співають досвідчені виконавці.

Обидва ці способи широко використовуються диригентами в такий відповідальний момент як показ дихання і активного вступу хору перед початком виконання твору, а також перед ферматою, яка широко застосовується в народних піснях.

Серед народних пісень є такі, мелодії яких не підлягають тактуванню. Це вільні імпровізації, які розподіляються згідно структури тексту на окремі періоди. Так, наприклад, у пісні «Ой петрівочка, мала нічка» (60):

60. Повільно
Заспівувач

Хор

Ой пет_рі_воч_ка, ма_ла ніч_ка, не ви_спа_ла_ся

Заспівувач

мо_ло_да ді_воч_ка). Гу! До че_ре_ди гна_ла,

Хор

за_дрі_ма_ла, на пень_ки ніж_ки по_зби_ва_(ла). Гу!

Detailed description: The image shows a musical score for a folk song. It consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff is marked '60. Повільно' and 'Заспівувач'. The melody starts with a quarter note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F#, G. The lyrics are 'Ой пет_рі_воч_ка, ма_ла ніч_ка, не ви_спа_ла_ся'. The second staff continues the melody with eighth notes and quarter notes. The lyrics are 'мо_ло_да ді_воч_ка). Гу! До че_ре_ди гна_ла,'. The third staff features a triplet of eighth notes (G, A, B) and continues with quarter notes. The lyrics are 'за_дрі_ма_ла, на пень_ки ніж_ки по_зби_ва_(ла). Гу!'. The word 'Хор' is written above the first and third staves.

період визначається строфою (куплетом) тексту пісні. Він завжди закінчується традиційним вигуком «Гу!» Ладово-інтонаційна і ритмічна структура пісні така, що її неможливо поділити на окремі такти.

Аналогічне явище спостерігається також у думах. Враховуючи те, що тепер вони виконуються солістом, хором і оркестром (див. про це далі), слід відзначити, що імпровізаційність виконання залежить в основному від соліста. Хором обов'язково керує диригент. В таких випадках користуються схемами з вільною графікою, в яких виділяють з мелодичного контексту умовно як першу долю лише наголошені (акцентовані) звуки і показують спільне дихання. Часто при виконанні дум диригент дає вступ оркестру і солісту, а потім не диригує до початку вступу хору, уважно слідкуючи за солістом.

Таке диригування вимагає великої вправності, досконалого знання диригентської техніки, високорозвиненого почуття міри, вионавського такту тощо.

В цьому розділі розглянуто основні, принципово важливі прийоми диригування народним хором як на репетиціях, так і під час концертів. За основу взято техніку диригування професійними класичними капелами.

ХУДОЖНЯ РОБОТА З ХОРОМ

Художня виразність виконання полягає в тому, щоб якнайглибше розкрити зміст твору. Вся технічна робота в хорі: над інтонуванням, дикцією, диханням, вихованням голосу тощо підпорядкована одній меті — підсиленню художньої виразності.

Музика є втіленням трьох фізичних елементів: висоти, тривалості і сили звука. Система звуків різної висоти складає мелодію й гармонію, різна тривалість зумовлює ритм і темп, різна сила звуків є основою різної їх виразності і різного їх сприйняття. Ці елементи неподільні.

Керівник хору не може змінювати висоту звуків, бо це спотворить пісню. Вдаватися ж до різноманітних тонких змін відносної і абсолютної тривалості і сили звуків він повинен, бо ці елементи позначаються в нотному запису дуже приблизно й умовно, а в усній формі зовсім не фіксуються. Саме ці зміни і є конкретними засобами підсилення художньої виразності музичних творів.

ДИНАМІЧНІ НЮАНСИ

Художня виразність виконання залежить насамперед від динамічних нюансів (відтінків голосності). З їх допомогою в музиці розкриваються найтонші почуття й переживання людини.

Як уже говорилося, керівник повинен уважно проаналізувати, продумати твір, намічений до розучування, заздалегідь розмітити нюансування (61):

61. Повільно
mf Заспівувач

Усі го-ри зе-ле-ні-ють, усі го-ри
 зе-ле-ні-ють, де ба-га-чі жи-то сі-ють.

2. Тільки одна гора чорна, (2)
 Де орала бідна вдова.
3. Ой орала, волочила, (2)
 Слізівками примочила.
4. Де взялася чорна хмара, (2)
 Та й упала зима біла...
5. Та й упала зима біла. (2)
 — Головонька моя бідна.
6. Де я буду зимувати, (2)
 Дрібних діток годувати...

Ця пісня відтворює в образі бідної вдови тяжке становище українського селянства за дореволюційних часів. Легко помітити, що перші два куплети не можна співати однаково, бо в першому з них розповідається про багачів, а в другому — про бідну вдову. Зіставлення цих контрастних образів здійснюється з допомогою контрастних динамічних нюансів.

Мелодія пісні журлива, протяжна. Під час виконання важливо підкреслити нюансами мелодичну лінію, яка складається з ряду хвилеподібних наростань і спадів. Наприклад, широкий за діапазоном заспів слід почати з *mf* (середня голосність) і довести до *f* (голосно) на кульмінації цієї «хвилі» (див. 1 і 2 такти). Після цього хвиля швидко спадає, повертаючись до початкового *mf*. Кожна хвиля мелодичної лінії охоплює три такти.

Слід пильнувати, щоб під час виконання пісні окремі звуки мелодії виділялися з допомогою логічних акцентів, зумовлених змістом тексту.

У піснях з підголосками використання динамічних нюансів складніше в зв'язку із специфічними вокальними властивостями підголосків.

У піснях з фальцетним підголоском можливі динамічні нюанси в межах *pp* (дуже тихо) *p* (тихо) і *mf*, а в піснях з грудним підголоском — від *mf* до *ff* (найголосніше).

У піснях з грудним підголоском на останньому звукові пісні, де хор розходиться в октаву, можливе використання досить широкої гами динамічних нюансів, бо кінцевий тон грудного підголоска можна перевести у фальцетний або передати в партію сопрано.

Керівник самодіяльного народного хору клубу тресту «Київ-міськбуд-4» заслужений працівник культури В. Новіков у жіночому квартеті, який виконує народну пісню «Понад садом, садом», перевівши звучання на *p*, підключає до грудного підголоска в кінці пісні сопрано. Це певним чином впливає на характер звуку виводчиці. Коли виводчиця перестає співати, то її мелодію продовжує виконувати сопрано, але дзвінким, гучним голосом. Перехід від виводчика до сопрано допомагає малопомітно зводити звучання пісні з *f* до *p* і навіть *pp* і, навпаки, від *pp* до *ff*.

В самодіяльному народному хорі «Дарничанка» заслужений артист республіки В. Швиденко, як і інші керівники народних хорів, доручає виконувати підголосок не виводчиці (з характерним забарвленням голосу), а всій партії сопрано. Хоч вони й співають сопрановим звуком, однак він відзначається дзвінкістю, гучністю, специфічним народним забарвленням. Тут зберігається народна манера звукоутворення, яку, на жаль, не всі керівники народних хорів знають і вірно використовують у піснях. В. Швиденко доручає сопрано з високими за характером звучання голосами й виконання фальцетного підголоска в партіях. Вони дублюють основну мелодію октавою вище дзвінким і гучним звуком.

Відзначимо побіжно, що це лише перші спроби пошуків у розвитку і збагаченні народних виконавських традицій. А вони можуть бути значно розширені. Цього вимагає в першу чергу сценічна інтерпретація народних пісень.

Далі треба розібратися в характері розвитку мелодії, в напрямі її руху (вгору, вниз), розшукати вершину (кульмінацію), акценти в мелодії і збіг їх з наголосами тексту тощо.

Багатьом мелодіям властивий *етапний* розвиток. Наприклад (62):

Помірно

62. 1-й етап 2-й етап

Г_ хав ко_ зак на вій_нонь_ ку, прощав сво_ю дів_чи_нонь_ ку.

У даному разі логічним буде наростання звучності: перший етап — тихо (*p*), другий — голосніше (*mf*), третій — голосно (*f*). При стриманому темпі мелодії така динаміка надасть їй вольового, експресивного характеру.

Іншим мелодіям властивий секвенційноподібний розвиток. Наприклад, у пісні «Лугом іду, коня веду» (63):

63.

Лу_гом і_ ду, ко_ня ве_ ду, роз_вивай_ ся, лу_ же.

наростання звучності (крешендо) йде не етапами, а поступово, бо мотив повторюється в природному висхідному русі: перший такт — тихо, другий — голосніше, третій — голосно, з швидким поверненням на тихо.

Третьюму типові мелодії властивий безперервний розвиток. Найчастіше він зустрічається в протяжних народних піснях. Основну увагу слід звертати на акценти, з допомогою яких виділяються звуки-упори, і на безперервне звучання мелодії (приклад 64):

64. *Стримано*
Заспівує

По_над са_дом, са_дом та пше_ ни_чень_ка ла_ ном,
та пше_ни_чень_ка ла_ ном, го_ ро_ю й о_вес.

Хор
mf

p

Пісні, розглянуті в останніх трьох прикладах, дають зразки лише загального нюансування. Динаміка їх впливає з їхньої будови (типу розвитку). Зберігаючи загальний динамічний малюнок, пісня може вимагати підвищення чи зниження абсолютної голосності, підсилення чи послаблення окремих місць або окремих звуків. Тут керівник має повний простір для творчої фантазії. Логічне міркування, перевірене експериментом, допоможе йому розшукати найкращі, найприродніші нюанси.

Для художньої виразності виконання велике значення має також виділення тієї чи іншої хорової партії. Наприклад, у хорі Ніщинського «Закувала та сива зозуля», починаючи із слів «Ой повій, повій», незважаючи на те, що основну мелодію співають перші тенори, бажано виділити партію басів, бо вона зображує немовби пориви вітру.

РИТМ

Ритм у музиці — це періодичне чергування акцентованих і неакцентованих звуків, яке визначає характер мелодії.

У протяжних народних піснях розмір часто змінюється, що пов'язано з мелодичними акцентами, голоси окремих партій ритмічно розгалужуються, вживаються мелізми, які створюють тонкий ритмічний візерунок мелодії (65):

65. Помірно
mf Заспівувач

Хор

Ой не пу - гай, ой не пу - гай,

пу - гач, пу - га - чень - ку, в зе - ле - но - му ой бай - ра - чень (ку).

У пісні «Ой не пугай, пугаченьку» розмір змінюється двічі ($\frac{2}{4}$ і $\frac{4}{4}$). Кожна партія має свій, їй відповідний ритмічний малюнок. Верхній голос, як більш рухливий, має складніші ритмічні фігури.

Протяжна народна пісня без супроводу для засвоєння її ритму вимагає від диригента наполегливої репетиційної роботи з хором. Для розучування треба відбирати кращі народні пісні, які мають своєрідний і цікавий ритмічний малюнок.

У рухливих піснях ритм активізується. Зокрема в танцювальних піснях, які вимагають особливої ритмічної чіткості, мелізми, тривалі звуки, фермати тощо майже не вживаються. Тут важливо зберегти стійкий темп, не прискорювати його і не уповільнювати, коли немає на це потреби.

Стійкий темп особливо потрібний у піснях, які хор виконує без диригента. Розвинене почуття ритму дає виконавцеві широкі можливості для творчості.

Виняткової уваги вимагає встановлення найбільш природного темпу пісні і його змін — прискорення та уповільнення. Слід уникати прискорення темпу під час підсилення і, навпаки, уповільнення його під час послаблення звучання. Швидкість руху і сила звучання є незалежними категоріями музичної виразності.

Найважче засвоюються хористами, особливо в повільному темпі, синкопований ритм (66):

«пунктирний» ритм

тривалі звуки



тріолі



Ритмічні групування, які виконуються неправильно, керівник виділяє з пісні, пояснює співакам помилку, показує, як її треба виправити, і таким чином домагається точного виконання. Наприклад, у пісні «Ой половина, ой та й саду цвіте» (див. прик. № 41) найбільші труднощі викликають групування (67):



Завдання диригента — досягти, щоб фермата була точна витримана на чверті з крапкою, щоб шістнадцяті не прискорювались, звуки тріолі виконувались рівномірно.

У значній частині народних пісеньних мелодій окремі ритмоутворення (ритмічні фігури) з незначними варіаційними змінами повторюються на протязі всієї мелодії. Часто вони впливають на особливості мелодичного розвитку, іноді визначають характер пісні, її колорит. Так, наприклад, у пісні «Лугом іду, коня веду» повторення одного й того ж ритмічного зразка з невеличкими змінами у секвенційному розвитку мелодичної лінії (мажорний лад) надає пісні в цілому напливно-поривчастого характеру з ліричним забарвленням (див. приклад № 63).

Той же самий ритмічний зразок, як і в попередній пісні, але більш ритмічно розв'язаний у живанні форшлагів та в іншому ладовому контексті також сприяє секвенційному розвитку мелодії і її ліричному забарвленню. Яскравим зразком у цьому відношенні може бути пісня «Ой Морозе, Морозенку» (69):

69. Помірно



Ой Мо-ро-зе, Мо-ро-зен-ку, ти сла-вний ко-за-че!




За то-бо-ю, Мо-ро-зен-ку, вся Украї-на пла-че.

Інший варіант цього ритмічного зразка у пісні «Якби мені не тиночки» у секвенційному розвитку мелодії надає їй глибокого ліричного характеру (70):


70. Помірно

Як би ме ні не ти ноч ки та й не пе ре
ла зи, хо див би я до дів чи ни
по чо ти ри ра зи, хо див би я
до дів чи ни по чо ти ри ра зи.

Інші за характером пісні мають іншу ритмічну побудову. Так, наприклад, у пісні «Ой судять пани» ритмічне групування ^{71.} 

визначає ритмічну структуру мелодії, властиву, в основному, історичним пісням, в яких висвітлюється той чи інший етап розвитку суспільства і суспільних відносин. Такими властивостями музично-поетичної мови відзначається зокрема історична пісня «Ой горе ж мені та на чужині» (72):

Ой го ре ж ме ні та на чу жи ні,
що не вку пи та бра ти мо і.

В цій, як і в попередній, пісні ритмічний остов складає таке ^{73.} групування:  з деякими його видозмінами.

На відміну від пісень з секвенційним розвитком мелодії, яким властиве ліричне забарвлення, поступовий підхід до кульмінації тощо, існують такі, що відзначаються суворим діатонізмом, відсутністю яскраво вираженої кульмінації, ознаками строгого епічного забарвлення. Вони найбільше споріднені з піснями російського і білоруського народів.

Трапляються серед пісень і такі, які відзначаються поетапним ритмічним і ладово-інтонаційним розвитком. Цією особливістю відзначається пісня «Їхав козак на війноньку» (див. приклад № 62).

Як видно з прикладу, в основу цієї пісні покладено таке ритмічне групування ^{74.}



ритмічна структура і характер мелодичного розвитку знайшли широке застосування у революційних піснях і масових піснях радянських композиторів. Ці явища, зокрема, спостерігаються у піснях «Сміло у ногу рушайте», «Хмари зловісні нависли над нами» й інших, їм подібних. Не менш яскраво ці ознаки ритмічного складу і ладово-інтонаційного розвитку виступають у авторських піснях. Так, наприклад, всесвітньовідома пісня А. Новікова «Гимн демократической молодежи мира», «Клятва» Г. Верьовки, «Мы за мир» С. Тулікова і багато інших пісень.

Диригентові слід урахувувати ці особливості ритмічної структури пісень і відповідно змісту пісні трактувати їх у виконавчій практиці, бо від них, як уже зазначалося, залежить характер мелодичного розвитку, особливості нюансів, ансамблю тощо.

Збереження темпу й точності виконання ритмічного малюнка розвиває у співаків почуття ритму.

Велике значення в розкритті змісту пісні має вірне розташування мелодичних акцентів і словесних наголосів.

Досить часто в мелодії народної пісні акцентується склад слова, який не підлягає наголошенню в мові. Таке порушення наголосу в слові зумовлюється перевагою музичної думки. Так, у пісні на слова Тараса Шевченка «Думи мої», якщо дотримувати музичних акцентів, наголоси слів першого куплета майже всюди порушаться:

Думі мої, думі мої,
Лихо мені з вами...
Нащо стали на папері
Сумними рядами?

Ці порушення завжди потрібно згладжувати, щоб вони не були такими помітними для слухачів. Зробити це не важко, бо народна пісня, особливо пісня протяжна, надзвичайно гнучка.

Іноді музичні акценти створюють в одному слові два наголоси; в таких випадках вірний словесний наголос треба музично акцентувати дужче. А іноді наголоси й не потребують поправок. Наприклад, у пісні «Ой сусідко» на тих самих словах дано різні наголоси: сусідко — сусідко́, люстерко — люстерко́ та ін. Цей художній засіб надає пісні тонкого гумору й грайливості.

Слід знову нагадати, що для трактування твору виняткове значення має вірне розташування логічних наголосів у фразах. Не можна братись до розучування пісні, не з'ясувавши, яке слово у фразі вимагає найбільшого наголосу, яке слово є центральним у думці.

Логічний наголос фрази не завжди легко розшукати. Іноді бувають можливі різні наголоси, але двох наголосів в одній думці не повинно бути. Наприклад, у наведеній строфі вірша Шевченка перша фраза має один безсумнівний логічний наголос на слові *лихо*, в ньому зосередився весь біль душі поета; в другій фразі можна виділити два слова: або *нащо* — і тоді звучатиме докір нещасній долі, або *сумними* — і тоді буде підкреслено настрої пісні.

МЕЛОДИЧНІ ПРИКРАСИ

Зімпровізовані мелодичні прикраси (мелізми) в народній пісні обов'язково включаються в загальний рух мелодії так, щоб вони не порушували ритму і не створювали у слухача враження чогось навмисного й зайвого. Як прикраси в народному співі вживаються *глісандо*, *форшлаги* і *рулади*.

У співаків не тільки з народу, а навіть професіоналів трапляється погана звичка не одразу починати звук потрібної висоти і сили, а «в'їжджати» в нього. При цьому починається звук нижче, ніж треба, звучить спочатку тихо, набирає висоти і сили поступово, більш чи менш швидко. Таке глісандо (ковзання звуку) слід категорично заборонити¹.

Поряд з цим у стилі народного виконання, зокрема протяжних пісень, вживається іншого роду глісандо, яке надає пісні своєрідного народного колориту і завжди підкреслює її зміст. Таке глісандо виконується на вигуці «га» або «гу» і вживається у весільних піснях, веснянках або гаївках наприкінці кожного куплета (75):

75. Заспівувач Двоє > >

За во до ю ру та м'я та, за во до ю, **гу!**

Хор

та за рос ла о че ре том, ло бо до ю. Лю бо до ю...

Тут вигук «гу» нагадує заклик, зміст якого можна тлумачити як запрошення весни.

Виводчики вживають також глісандо наприкінці вокального

¹ Зрідка зустрічаються «в'їзди» як певний художній засіб. У нотних записах їх позначають спеціальними знаками (див. додаток III).

періоду в багатоголосних та деяких танцювальних народних піснях. У протяжних піснях його виконують на останньому складі слова, яким закінчується куплет. Таке глісандо починається певним і закінчується непевним тоном. Зловживати ним не слід.

У танцювальних піснях зустрічається глісандо, яке виконується на окремих вигуках: «ех», «ах», «іх», «ох», «ух», або «е», «а», «і» тощо. Це глісандо-вигук є невокальним виразом веселого настрою і прямого відношення до змісту пісні не має. Тому воно не відзначається ні певною висотою, ні тривалістю, ні місцем у пісні.

Захоплюватись глісандо, переобтяжувати ними виконання не варто, проте зберігати їх у стилі народного виконання необхідно.

Вживання форшлага завжди зумовлюється змістом пісні. Цей мелізм підкреслює емоціональну виразність мелодії, виділяє той звук, до якого відноситься. З цим звуком форшлаг з'єднується лігою.

Музична теорія дозволяє виконувати форшлаг за рахунок вартості як попередньої, так і наступної ноти. У мелодіях народних пісень вони виконуються здебільшого за рахунок вартості попередньої ноти. Наприклад, у пісні «За водою рута м'ята» форшлаг виконується так (76):

76.

За во - до - ю ру - та м'я - та

А ось ще приклад форшлагів (77):

77. Помірно
Заспівувач

Ой зі_йди, зі_йди, та місяць, на ту по_ ру.

ой і зі_йди, зі_йди, мі_сяць, на ту по_ ру.

Ой і при_йди, при_йди, ми_лій, на роз_мо_ ву.

Наступний приклад містить форшлаг, руладу і глісандо (78):

78. Протяжно
Заспівувач

Ой сте- ли- ся, барді- ноч- ку,

Хор

не ко- ре- нем- лис- том, не ко- ренем- лис- том

Хор

Та й викли- ка- в та козак дів-

-ку не го- ло- сом- свис- том.

Виконання форшлагів у танцювальних піснях, особливо в коломийках, має інший характер. Тут форшлаг можна вважати прикрасою, тому що він не завжди впливає з вокально-інтонаційного розвитку мелодії.

Співаки використовують форшлаг доволіно. Здебільшого вони наслідують форшлаг, якими насичуються вокальні мелодії в інструментальному виконанні. Ось, наприклад, вокальна мелодія коломийки (79):

79 Швиденько

На скрипці виконується так:

Швиденько

ВСТУПИ ГОЛОСІВ

В українських народних піснях зустрічаються різні типи хорових вступів. Найчастіше хор вступає у приспіві, після заспіву, який виконується солістом-заспівувачем.

Майже всі багатоголосні народні пісні, які виконують без диригента, починаються з заспіву. Заспівувач, як вже говорилося, фактично «веде хор». Від нього залежить вибір зручної для співу тональності, а також, значною мірою, — характер виконання пісні.

Від якості виконання заспіву залежить і чіткий, організований та активний вступ хору. Керівникові треба звернути увагу на ритмічне виконання заспіву і відрегулювати голосність заспіву та хорового вступу.

Іноді заспів поділяється між двома виконавцями: починає один (за тембром і діапазоном) голос, а продовжує інший. Широкий діапазон пісні вимагає саме такого заспіву (80) ¹:

80. Повільно

1-й заспівувач

2-й заспівувач (виводчиця)

... чір... ня_я. Хор

Ой ти, зор_ка та й ве_чір... ой

чом ти ра_но та й не схо_ди_ла, гей, та й не схо_ди_ла?

Тут керівникові потрібно звертати увагу на два моменти: щоб перший заспівувач повністю витримав останній звук свого заспіву і щоб другий заспівувач почав свій заспів точно в ритмі. Тоді збережеться безперервний рух мелодії.

У заспівах, виконання яких поділяється між двома заспівувачами, часто вживається цікавий прийом — «накладання» другого відрізка заспіву на перший: останній звук першого відрізка припиняється лише в той момент, коли починається перший звук другого відрізка (81):

81. Повільно

1-й заспівувач

2-й заспівувач (виводчиця)

... чір... ня_я

Ой ти, зор_ка та й ве_чір...

¹ Пісню «Ой ти зорка та й вечірняя» записано від хору с. Бистрик Ружинського району Житомирської області.

Вступ хору має бути своєчасним і активним. Передумова такого вступу — почуття ритму та правильне й активне дихання.

Друга різновидність вступу: починає заспів один заспівувач, а після певної паузи до нього приєднується другий. Прикладом такого заспіву-дуєта може бути заспів пісні «Гей у лісі, в лісі» (82):

82. *Помірно* *Заспівувач* *Двое*

Гей, у лісі, в лісі сто-ять два ду-боч-ки,

Хор
гей, схи-ли-ли-ся верхи до-ку,поч-ки.

Чіткість вступу другого заспівувача й хору залежить від того, як ритмічно почав заспів перший. Отже, керівник повинен особливу увагу звернути на темп і ритм початку пісні.

Третя різновидність вступу: пісню починає одна із партій хору, до неї приєднується друга (83):

83. *Помірно*

Ой на го-рі та жень-ці жнуть, ой на го-рі та жень-ці жнуть.

Такий вступ-підхоплення легко виконувати і без допомоги диригента.

Працюючи над піснями з вступами окремих партій, диригент повинен подбати про усталення певного темпу, що забезпечить вчасний вступ, та про відрегулювання сили звучання партій. Якщо та чи інша партія «нашаровується» на загальне звучання вже звучущої партії (чи ряду звучущих партій), вступ її обов'язково має бути помітним для слухачів. Для цього можна виділити мелодичний малюнок партії, акцентуючи і трохи скорочуючи кожний звук. Але якщо перебільшити звучання другої партії, пісня в цілому звучатиме крикливо, характер її спотвориться. Отже, силу звучання при вступі партії необхідно зрівноважити так, щоб цей вступ був водночас відчутним для слухачів і не дуже вирізнявся із загального звучання хору.

Для успішного виконання народних пісень без супроводу з заспівом можна використати такий прийом: коли хор закінчує куплет, заспівувач немовби виривається з загального звучання, — хор ще звучить, а заспівувач вже вступив. Диригент повинен навчити його вступати так, щоб у звучанні хору не губився початок слова.

Нарешті, бувають вступи всього хору на початку пісні. Здебільшого це пісні гармонічного складу, як от: «Реве та стогне», «Думи мої» тощо. Коли такі пісні виконуються з інструментальним супроводом, треба давати інструментальний вступ; якщо супроводу нема, хор починає пісню за знаком диригента або одного з хористів.

Характер і сила вступу як заспівувачів, так і хору залежать від характеру мелодії і змісту пісні в цілому. Варто, наприклад, звернути увагу на те, що в пісні «Ой ти зорка та й вечірняя» є вигук «Ой!», на якому вступає хор. Виходячи із змісту тексту, цей вигук у мелодичному контексті треба трактувати як якийсь зойк. У піснях іншого змісту, наприклад, танцювальних, де вигук-вступ також дуже часто зустрічається, він виявляє інші почуття: радість, здивування тощо.

ПОЄДНАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ВИРАЗНОГО ВИКОНАННЯ

Художня виразність виконання багато в чому залежить від темпу, дикції та забарвлення звука.

Чимало українських народних пісень, особливо хороводних, починається протяжним заспівом, який змінюється швидким приспівом до танцю (див. приклад № 93). У цих народних творах заспів в емоціональному відношенні здебільшого контрастує з приспівом.

Переходи в інший темп бувають в ряді випадків раптові, а в інших — більш чи менш поступові. Хоча цей контраст темпів легко сприймається слухом, проте перехід з повільного темпу заспіву на швидкий темп приспіву керівник повинен добре проробити. Чіткому початкові в новому темпі допомагає невелика пауза (люфтпауза) — після закінчення попередньої частини (зрозуміло, якщо частини пісні можна відокремити).

Поступова чи раптова зміна темпу часто супроводжується зміною голосності. Наприклад, у традиційному виконанні пісня «Сусідка», легка й жвава спочатку, раптом уповільнюється посередині і звучить напружено-урочисто. Через кілька тактів темп поступово прискорюється, а голосність поступово зменшується; від рівномірності цього й залежить ефект виконання. Проте не слід перебільшувати. Якщо раптовий перехід у повільний темп виконано з почуттями міри і настає прискорення з затиханням, створюється привабливий образ гарної, міцної, енергійної, веселої жінки; якщо ж перебільшити контрастну динаміку й темпи, створюється карикатурний образ.

Зміна темпу здебільшого спричиняється також до зміни дикції і забарвлення звука. Наприклад, у хороводі «Зайко» (див. приклад № 93) мелодію протяжного заспіву треба виконувати зв'язно, на глибокому й повному диханні. Після заспіву темп раптово міняється, і мелодію треба виконувати вже на короткому диханні. Звідси

виникає потреба в гострій і чіткій акцентуації. Керівник повинен знати, що швидкий темп активізує артикуляцію. Щоб полегшити її, потрібно трохи зменшувати голосність і скорочувати тривалість звуків.

Для художнього ефекту іноді з співу переходять на говірок (речитатив). Яскравим прикладом цього може бути виконання народної пісні «Стелися, барвінку» в обробці М. Лисенка та в інтерпретації П. Муравського. В кінці пісні на словах «ще ближче» хор переходить на чіткий і ясний говірок. Цей художній штрих вдало змальовує соромливість закоханої дівчини, отже він художньо виправданий. У піснях іншого змісту подібний художній прийом теж повинен бути доречним.

Тембр (забарвлення звука) з фізичного боку є незмінною властивістю звука. Але, змінюючи характер виконання динамічно й ритмічно, прагнучи при цьому відбити в співі певні почуття й образи, співак інтуїтивно змінює і забарвлення. Отже, той чи інший тембр є наслідком розв'язання творчого завдання. Проте вимога дати звук «світлий», «зібраний», «ясний», «темний» і т. ін., яку ставить керівник перед співаком, конкретизує завдання і цим допомагає розв'язати його. Важливо також, щоб вимога була правильною й вмотивованою.

ПРАКТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРУ

РЕПЕРТУАР

Добір репертуару — найвідповідальніше завдання керівника народного хору. Від цього набагато залежить успіх роботи. Ідейно витриманий, художньо повноцінний репертуар зацікавлює й розвиває колектив, викликає інтерес слухача до роботи хору. Репертуар — основа існування колективу, а водночас — і дзеркало його діяльності.

Керівник хору повинен насамперед ясно усвідомлювати роль мистецтва у суспільному житті взагалі, роль і місце народного хору зокрема, наполегливо й систематично розвивати у своїх вихованців погляд на роботу в хорі як на суспільно-корисну діяльність, як на почесний громадський обов'язок.

Виховання громадської свідомості хористів, тобто створення міцної дисципліни хору в повному й широкому розумінні цього слова є складним процесом. У ньому, поряд з копіткою роз'яснювальною роботою, основне місце посідає добір репертуару. При цьому треба враховувати склад виконавців і технічні можливості хору, а також конкретні умови роботи, тобто специфіку аудиторії, яку хор обслуговуватиме.

Звичайно, організувати зразу повний хор з інструментальною й танцювальною групами майже неможливо. Колектив — це своєрідний організм, який міцніє й розвивається з часом, у процесі роботи. Основою, необхідною для існування й нормального зростання хору, є репертуар. Склад колективу, його структура й репертуар — взаємозалежні і визначають один одного.

Одним з найважливіших заходів є розробка перспективного репертуарного плану. Керівник мусить бачити в перспективі зростання виконавських можливостей колективу.

В ідеалі народний хор повинен бути мішаний, із зрівноваженими партіями, який можна ділити на самостійні жіночий та чоловічий хори з міцною групою солістів та оркестром українських

музичних інструментів, який міг би виконувати і самостійні музичні номери програми, та, нарешті, танцювальною групою.

Така форма народного хору є ідеалом для керівника і самого колективу, який часто починає своє життя з дуже скромного і досить непевного складу. Прагнучи цього, керівник навіть найменшого колективу повинен бачити в ньому зародок повного мішаного хору.

Імпровізаційна за своєю природою суть народного хору зумовлює переважне місце в його репертуарі пісень підголоскового складу. Наявність у хорі чотирьох голосових партій дає можливість і навіть зобов'язує виконувати пісні гармонічного складу. Далі розрізняються спів без супроводу і спів з супроводом, а також визначаються категорії пісень для повного складу хору і окремо для жіночого складу й чоловічого. Значне місце в репертуарі посідають хороводні і танцювальні пісні. Нарешті, наявність у колективі заспівувачів та виводчиків — людей з хорошими голосами і музично обдарованих — дозволяє використати їх як солістів у творах з хоровим супроводом, інструментальним та мішаним. Можливі дуети, тріо і т. ін.

Репертуар народного хору повинен бути багатограним. Основу його складають українські народні пісні — дожовтневі і сучасні, але обмежуватися самими цими піснями не можна. Одне з основних завдань художніх колективів полягає в показі розквіту нашої багатонаціональної держави, тому народний хор будь-якої республіки Країни Рад повинен пропагувати народну творчість інших республік.

Найбільше місця в репертуарі народного хору, природно, належить народним творам. Проте невірно було б обмежуватися лише ними і нехтувати творами професіональних композиторів, які черпають своє натхнення в народній музиці. І якщо створені ними пісні живуть в народі, значить вони належать народові і є народними.

Разом з тим народний хор — це своєрідна творча лабораторія, яка вносить багато нового й корисного і в мелодію, і в гармонічну та поліфонічну фактуру пісні та в її трактування. Отже, в інтересах самого хору і хорової культури взагалі необхідно вводити в репертуар твори професіональних композиторів — класиків і сучасних. М. В. Лисенко, М. Д. Леонтович, Л. М. Ревуцький та інші композитори створили велику кількість високохудожніх обробок народних пісень, які займають почесне місце в репертуарі найкращих хорових колективів.

Тут буде доречно нагадати, що твори професіональних композиторів-класиків у народному хорі можна виконувати зовсім інакше, ніж їх виконують в академічних хорах. За приклад можна взяти хорові мініатюри М. Леонтовича, створені ним на основі імітаційної поліфонії, які, на перший погляд, здаються нетиповими для народного хору. Ця думка поширена і серед хоровиків-диригентів. Однак вона є помилковою. Нещодавно художній керівник

Державного заслуженого народного хору ім. Г. Г. Верьовки заслужений діяч мистецтв УРСР А. Авдієвський ввів до репертуару колективу «Дударика» М. Леонтовича. Повністю зберігши хорову фактуру цієї хорової мініатюри, колектив виконує її дзвінким і гучним народним звуком, що відтворюється грудними резонаторами і має відносно неширокий діапазон. Із 20 тактів «Дударика» 17 виконуються в грудному регістрі і лише три — в середньому (перехідний регістр від грудного до головного). Це і є той головний фактор, який дозволив А. Авдієвському трактувати «Дударика» М. Леонтовича по-новому, забарвивши його незвичним, оригінальним, характерним для звучання народних пісень колоритом. Оті три такти, про які вже йшлося і які виконуються в середньому регістрі сопрановим звуком, як перлинки, виблискують на тлі загального звучання пісні, підкреслюючи її народний колорит.

Немає ніякого сумніву, що творчі пошуки А. Авдієвського вдалі і, що особливо важливо, обгрунтовані. «Дударик» М. Леонтовича у виконанні Державного заслуженого українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки свідчить, що до репертуару такого профілю колективів можна вводити твори композиторів-класиків. Однак це слід робити вміло і тонко, щоб зберегти народне звучання хору, що є однією з його основних ознак.

Складаючи репертуар, треба прагнути і до його тематичної різноманітності. Перше місце тут належить патріотичним пісням, які оспівують Радянську Батьківщину і дружбу між народами, Комуністичну партію, героїв праці. Револьюційні й історичні пісні розкривають перед слухачами героїчні образи борців проти соціального гніту, їх самопожертву й мужність; закликають трудящих до згуртованості і стійкості, до незламної віри в остаточну перемогу справедливості в усьому світі. Побутові пісні, якщо вірно їх розкрити, дають широкий простір для створення живих образів, в яких виявляються кращі риси народу, його незгасний оптимізм, любов до праці, висока моральність, доброзичливість, чуйність. Жартівливі, сатиричні й обрядові пісні, в якій би поетичній формі не був втілений їх зміст, завжди конкретні, спрямовані проти злого, противного людяності, кличуть до доброго, справедливого, етичного.

Існує помилковий погляд на пісні з танцями як на розважальний, видовищний жанр. Народні танцювальні пісні завжди змістовні. Іноді народна мудрість надає їм алегоричної форми. Розкрити її з належним тактом — відповідальне завдання хормейстера й балетмейстера.

Крім тематичної різноманітності і змістовності, керівник хору повинен прагнути педагогічної послідовності репертуару: пісні, намічені до розучування, мають бути технічно доступними виконавцям і завжди містити в собі труднощі, які належить подолати. Уміння добрати твір, в якому є нові ладові особливості, нова фактура, нова ритміка тощо, твір, який розширює діапазон тієї чи іншої партії, а також почуття міри та поступовості у визначенні

ступеня складності засвоєння хористами нового матеріалу, все це визначає педагогічний хист керівника.

Обсяг і призначення цієї книги не дозволяють висвітлити з належною повнотою всі питання, що стосуються добору репертуару. Репертуарна проблема народних хорів особливо складна, бо практика їх роботи ще майже не вивчена. Тому доводиться обмежитись розбором лише окремих питань.

ПІДГОЛОСКОВА ПОЛІФОНІЯ

Поліфонія у перекладі означає багатоголосся. Термін *поліфонічний склад* стосується хорових та інструментальних творів і означає сполучення кількох самостійних мелодичних голосів.

Найпростішим прикладом народної поліфонії можуть бути пісні з фальцетними підголосками, які дублюють основну мелодію октавою вище (див. приклади №№ 1, 2, 3, 4). Але основу народної поліфонії складають пісні з грудними підголосками.

У народному хорі на основі одноголосної мелодії виникає підголоскова поліфонія, бо підголосок являє собою хоча й додаткову, але самостійну, художньо завершену мелодію (84):

84. Рухливо
Заспівувач

У-день я пра-цюю, бу-ряк об-роб-ляю,

Хор

ве-чо-ро-чок при-йде - Ва-ню ви-гля-да-ю. //-да-ю.

Пісня починається заспівом, який виконується одним низьким голосом (альтом). Основна мелодія логічно продовжується в альтовій партії, а підголосок, який починається тоді, коли вступає весь хор, немов відгалужується від основної мелодії, зберігаючи її ритмічний малюнок. Додаткова мелодія підголоска залежить від основної мелодії і без неї не виконується, хоча музично вона завершена і досить самостійна.

У багатьох випадках ритмічний малюнок підголоска складніший за основну мелодію: виводчик-імпровізатор насичує її всілякими прикрасами.

Професійна музика широко користується прийомами так званої імітаційної поліфонії, яка являє собою проведення в двох або кількох голосах мелодичної теми в різні моменти одночасного співу (або гри — в інструментальному творі). Народна поліфонія не є імітаційною. В основі її лежить принцип тембрового, ритміч-

колеритна від злиття двох різних тембрів партія унісону жіночого складу й тенорів.

Цю пісню можна виконувати на півтону — тон вище і настільки ж нижче — залежно від вокальних даних співаків.

Унісонне злиття партій жіночого складу та тенорів використовується тільки в українських народних піснях поліфонічного складу без супроводу, з підголоском.

Керівник заслуженого народного хору «Дарничанка» заслужений артист УРСР В. Швиденко у своїй творчій практиці застосовує дублювання в унісон з альтами основної мелодії пісні не всією партією тенорів, а лише одним тенором, що має високий за характером голос (альтіно). Він, наче виводчик фальцетного підголоска, надає звучанню пісні незвичного для слуха, але дуже оригінального і свіжого колориту. Особливості такого виконання заслуговують на увагу.

У репертуарі народного хору пісні з підголоском повинні займати одне з основних місць, бо в них криється сама суть своєрідного народного стилю виконання.

Кількість виводчиків у піснях з підголоском залежить від характеру мелодії пісні, її змісту і жанру.

Зрідка трапляється у виконавчій практиці народу, що у деяких піснях поєднують фальцетний і грудний підголоски. У такому випадку фальцетний підголосок дублює октавою вище нижній, основний голос пісні, а грудний — виділяється в окрему мелодичну лінію. Подібне явище має місце в пісні «Сини мої», записаній автором цих рядків від народного хору м. Кам'янки Черкаської області, яким керує Т. Онопа (86):

86. Протяжно
Застаюач 3

Сини мої, сини, сини-со-ловейки,

Хор

Фальцетний підголосок

чом ви мене не кидали, як були маленькі?

Грудний підголосок

Основна партія

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Сини мої'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Сини мої, сини, сини-со-ловейки,'. The middle staff is labeled 'Хор' and contains two parts: 'Фальцетний підголосок' (falsetto accompaniment) and 'Грудний підголосок' (chest accompaniment). The bottom staff is labeled 'Основна партія' (main accompaniment). The music is in 3/8 time and features a mix of vocal and instrumental lines.

В подібних піснях керівникові хору необхідно визначити таку ладо-тональність, яка б дала змогу хору і грудному підголоску звучати так, щоб не заглушати фальцетний підголосок (у даній пісні слід співати на меццо-форте).

Існують ще проміжні пісні, які, як і пісні з підголосками, починаються заспівом, що виконується гучним меццо-сопрано, а продовжується партією сопрано (верхнім голосом, як це спостерігає-

ться у гомофонно-гармонічних піснях). Яскравим прикладом може бути сучасна народна пісня з репертуару Державного українського народного хору «Тяжко тужить мати» (87):

87. Помалу

Тяж_ ко тужить ма_ ти, ту_ жить та су_ му_ є:
донь_ ки я не ба_ чу. сло_ ва не по_ чу_ ю. // _чу_ ю.

Важливо, що в цій пісні нижній голос повністю зберігає логіку розвитку мелодичної лінії, розпочату ще в заспіві. Таким чином у цій пісні, як і в інших поліфонічних піснях, голоси, виділяючись в окремі партії, зберігають відносну самостійність розвитку.

Всі ці риси структури народних пісень та стилістичні особливості виконання слід урахувати при відборі репертуару для народного хору. Тут велике значення має знання пісенних жанрів та їх тематики, бо кожна з подібних пісень відображає певні моменти з трудового життя народу і його побуту.

Крім народних пісень, у репертуарі хору, як уже зазначалося, велике місце належить пісням, створеним композиторами. Проте, переважна більшість цих пісень є гомофонно-гармонічними. Творів, які відповідали б нормам народної поліфонії і стилістичним особливостям їх виконання, дуже мало, так само, як композиторів, що оволоділи повною мірою хоровою партитурою народних поліфонічних пісень, особливостями голосоведення, теситурним режимом тощо.

Основна з причин цього полягає в тому, що структура народної пісні (особливо поліфонічної), її виконавські традиції не вивчаються в музичних і педагогічних навчальних закладах, на курсах і семінарах художньої самодіяльності. Це допомогло б більш глибоко пізнати природу народної пісні, засвоїти особливості методики роботи в народному хорі, стало б в пригоді керівникам народних хорів при самостійній аранжировці народних пісень для своїх колективів, зберігаючи в них стильові особливості народного виконання і т. ін.

Серед композиторів, які досконало оволоділи особливостями хорового письма народних поліфонічних пісень, слід відзначити фундатора Державного українського народного хору Г. Г. Верьовку. Він написав цілу низку визначних хорових творів для народних колективів.

Успішно випробували свої творчі сили також А. Філіпенко, К. Домінчен, П. Глушков, Г. Жуковський, С. Кропива, В. Міщенко, А. Пашко, П. Проценко, І. П'явка та ін.

Значний творчий доробок належить також самодіяльним композиторам — Є. Мовчану, П. Носачу, В. Перепелюку, Ф. Литвиненку, М. Машкіну.

Пісні цих композиторів відзначаються широкою наспівністю кожної партії, логічним розвитком мелодичної лінії і поряд з цим нешироким діапазоном. Паралельне розташування партій у цих творах вузьке, що дає можливість утримати відповідний робочий діапазон підголоска і досягти компактності звучання хору. Все ж разом взяте відображає і розвиває вікові традиції народного хорového співу.

Розглянемо для прикладу один із хорових творів Г. Г. Верьовки «Пісня про Криворіжжя» (тут аналізується лише хорова партитура без інструментального супроводу) (88):

88. Помірно, з піднесенням

Заспівувач

1. Гей, на на_шій у_кра_ї_ні, всій ра_дяньс_кій сто_рці_ні, у ве_се_ло_му про_мін_ні ряс_но сві_тять_ся вог_ні.

Жіночий хор

2. Із-вог_ня_ми в но_чі тем_ні піс_ня ра_діс_на рос_те, про тво_ї скар_би під зем_ні,

Кри-во-ріж-жя зо- ло- те, про тво- ї скар-би під-

-зем- ні, Криворіж-жя зо- ло- те.

Після інструментального вступу (чотири такти) із-за такта за-спів починає низький густий альт. На дев'ятому такті вступає весь склад жіночого хору і підголосок. Так закінчується перший куплет пісні.

Другий куплет починається заспівом альтів і тенорів на тлі зичного звучання підголоска, який «виводить» один звук, переходячи згодом на свою партію. Тут слід звернути увагу, що партії альтів і тенорів на відміну від народних традицій (майже завжди у таких випадках вони співають в унісон) за мелодичним малюнком різні. Цей художній засіб збагачує звучання хору, і поряд з цим партії, що знаходяться у вузькому горизонтальному розташуванні, часто у своєму розвитку дублюють одні й ті ж звуки, що вносять новий колористичний відтінок у хорову палітру. При цьому в шістнадцятому такті композитор так ритмічно розгалужує партії тенорів, альтів та підголоска, що кожна з них (крім басів) виділяється на тлі звучання всього хору.

Другу половину цього куплета виконує весь склад мішаного хору. Розташування партій у хоровій партитурі зовсім інше. Так, тенори октавою нижче дублюють партію підголоска, а басы октавою нижче — альтів. Від такого розташування партій утворюється зовсім інший колорит, і сильне, монолітне звучання хору. Цей прийом хорового письма є в своїй основі традиційним. Але уже в сімнадцятому такті композитор уміло і тонко розвиває і поглиблює народні виконавські традиції. Виділивши кожен з партій, він робить ладове відхилення, здійснюючи його своєрідно і оригінально. Так, іонійський лад, в якому написана пісня, при постійній звуковисотності пісні, перетворюється на міксолідійський. Звукоряд залишився незмінним, а співвідношення тонів і півтонів в ньому

змінилося шляхом пониження сьомого ступеня іонійського ладу (до-дієз). В зв'язку з цим композитор змінив і ладовий колорит звучання пісні. Ці внутріладові відхилення не тільки розвивають народну хорову практику, поглиблюють ідейно-емоціональний зміст пісні, розширюють стильові особливості народного виконання, а й зближують їх з виконавськими традиціями класичних хорових капел і варті наслідування в хоровій творчості композиторів.

Коли ж урахувати, що в народному виконанні застосовуються, крім грудних, як у згаданій вище пісні, також фальцетні підголоски та поєднання їх з грудними, а також пісні проміжного типу, про які вже говорилось, то стане ясним, які широкі перспективи відкриваються перед композитором-хоровиком.

Про ці особливості народного виконання в першу чергу мусить знати керівник народного хору. Вони можуть допомогти йому в аранжировках народних пісень для однорідного і особливо мішаного складу хору, збагатити репертуар народного хору і забезпечити тим самим художнє і виконавське зростання колективу. Крім цього, керівник народного хору зобов'язаний пропагувати їх серед композиторів і навіть допомагати їм в роботі над піснею, як це практикував художній керівник Державного українського народного хору, народний артист УРСР Г. Г. Верьовка.

ПІСЕННІ ЖАНРИ ТА ІХ ТЕМАТИКА

Відбір творів для репертуару колективу зобов'язує його керівника в однаковій мірі знати окремі галузі народної творчості: пісні, інструментальну музику та танці. Всі вони мають свою специфіку, жанри і тематику. З них виділимо пісенну народну творчість¹.

Всі відомі нам народні пісні умовно можна поділити на три основні види: обрядові, історичні та побутові. Кожен з цих видів має властиву йому тематику, яка визначає його специфіку та особливості виконання і структури (гомофонно-гармонічні, поліфонічні, одноголосні, багатоголосні, у виконанні дітей, жінок чи чоловіків, стоячи на місці чи в рухові і т. ін.). Визначаються вони й тією суспільно-художньою функцією, яку їм призначено народом: одні з них виконуються під час проведення тих чи інших обрядів (зустрічі весни, Нового року, проведення свята Івана Купала (Купайла) тощо; інші — відображають історичні події в житті нашого народу, його побут та звичаї. Зупинимось коротенько на характеристичі цих пісень.

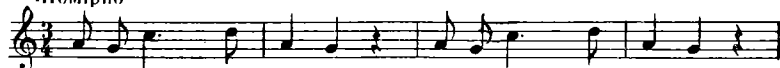
Колись у сиву давнину, як тільки забринить у небі чарівна пісня жайворонка, дівчата гуртом виходили на околицю села і піснями «закликали весну». В змісті цих чарівних пісень відображено воскресаючу природу, тему кохання тощо.

¹ Про народну інструментальну музику і танці див. у додатках.

В Полтавській, Чернігівській та інших областях України у веснянках на вигук «Гу!» зрідка застосовували глісандо (див. приклад № 76).

Типовим зразком веснянки може бути пісня «Благослови, мати» (89):

89. Помірно



Бла_го_сло_ ви, ма_ ти, вес_ну за_ кли_ ка_ ти,



вес_ну за_ кли_ ка_ ти, зи_му про_ во_джа_ ти.

Благослови, мати,
Весну закликати!
Весну закликати,
Зиму проваджати!
Весну закликати,
Зиму проваджати!
Зимочка в возочку,
Літечко в човночку.

З приходом весни молодь своє дозвілля проводила на лоні природи, де виконувала багато танків (загальнослов'янська назва їх — хороводи).

Найбільш поетичним святом, яке колись народ відзначав по всій Україні, було Івана Купала (Купайла). Починалось воно в ніч на 24 червня. Основою його були хороводи. Крім них, на протязі так званого «Петрівського посту» виконували також цикл пісень, які носять назву «петрівчані». Вони за характером виконання дещо нагадують веснянки. Головною темою цих пісень є кохання. Про це свідчить пісня «Темна нічка ой, да петрівочка» (90):

90. Протяжно

Заспівувач



Тем_ на ні_ ка ой да пе_ трі_ воч_ ка, сиа_

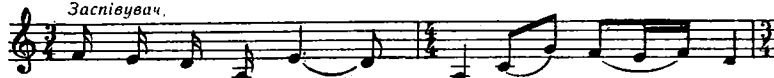
Хор



_ ти не хо_ четь_ ся.

Варіант

Заспівувач.



Ой не хо_ четь_ ся, чо_ го_сь мо_ я



Темна нічка, ой да петрівочка,
Спати не хочеться,
Не хочеться...

Чогось моя бідна голівонька
Ще й морочиться,
Ще й морочиться...

Позволь, позволь, ой да позволь мати,
Мене оженити,
Оженилися...

Перестане моя ой да голівонька
Морочитися,
Морочитися...

Женись, женись, ой да мій синочок,
Охота твоя,
Охота твоя...

Та й не бери ой да удівоньки,
Не пара твоя,
Не пара твоя...

Удівонька ой да не дівонька,
Не дівочий стан,
Не дівочий стан...

Як постеле ой да білу постіль,
Заплаче не раз,
Заплаче не раз...

Ой ти милий, ой да чорнобривий,
Так рано вмер,
Так рано вмер...

Чом ти мене, ой да молодую,
З собою не взяв.

Дуже цікаві за змістом щедрівки та колядки. В них висловлюються побажання достатку господарю у новому році, здоров'я всій його родині і т. ін. Адже назва «щедрівка» походить від слова «щедрий» — багатий. Трапляються й такі щедрівки та колядки, в тексті яких відображено історичні події. Взагалі ці пісні бувають найрізноманітнішими за змістом, темами, образами та мотивами.

Часто, переглядаючи текст щедрівки чи колядки, можна помітити, що вони приурочені самому початку весни. Це яскраво видно з тексту широковідомої щедрівки в обробці М. Леонтовича. В ній розповідається:

Щедрик, Щедрик, Щедрівочка,
Прилетіла ластівочка.
Та й почала щебетати,
Господаря викликати і т. ін.

Тут слід мати на увазі, що до введення на Русі християнської релігії язичеський обряд зустрічі нового року починався не зимою, а весною. Саме цим і пояснюються мотиви весни в щедрівках і колядках. Згодом ці пісні почали співати під Новий рік, який починався зимою, але теми, мотиви й образи їх не змінилися.

До календарно-обрядового циклу можна віднести також трудові пісні. В них, як і в щедрівках, оспівується праця селянина, яка приносить радість і щастя його родині.

Пісні родинно-обрядового циклу (голосіння та весільні пісні). Голосіння — це не стільки пісні, скільки імпровізації — плачі, що виконувались на похоронах і поминках по небіжчику. Голосіння входило складовою частиною у весільний обряд. Ними оплакували дівчину — молоду (невістку), яка прощалась з своїм дівуванням та своїми батьками, переходячи в іншу сім'ю. Виконувались голосіння і на проводах в армію. В них оплакувався новобранець, який, ідучи на важку і тривалу солдатську службу, залишав сім'ю на призволяще (сім'я лишалася основного працездатного члена). Тепер голосіння не побутують.

Весільні пісні мають різноманітний зміст. Одні з них присвячені запрошенню на весілля родичів і знайомих, інші — величають батьків, які виростили і виховали молодих, оспівують мотиви взаємоповаги майбутнього подружжя; частина з них присвячена прощанню молодої з батьками і подругами. Останні дещо нагадують за характером голосіння.

Весільні пісні можна розподілити на дві великі групи: *прощальні* та *величальні*.

Весільні пісні помітно відрізняються від інших стильовими особливостями виконання. Дуже часто у них зустрічаються фальцетні, грудні підголоски, а також їх поєднання. В деяких областях, зокрема в Чернігівській, використовують на глісандо вигук «Гу!», який починають у високому регістрі й довго його протягують на одному звукові. Стрічаються райони, в яких цей вигук виконують коротко, але дуже гучно (яскравий зразок весільних пісень з фальцетним підголоском — приклад 1).

Історичні пісні та думи. Як уже зазначалось, історичні події частково знайшли відображення у такій старовинній пісенній творчості, якими є щедрівки й колядки. Проте, жанр історичних пісень та дум сформувався в період становлення української народності. В них знайшли відображення події, які відносяться до XIV віку.

За темами та сюжетами історичні пісні і думи можна поділити на такі основні групи: про боротьбу українського народу з татарами, турками, з польсько-панськими загарбниками; за соціальне

і національне визволення; в піснях оспівуються герої, які виявились у національно-визвольній боротьбі з іноземними інтервентами (Богдан Хмельницький, Богун, Кривоніс, Гонта, Палій, Морозенко, Маруся Богуславка, Нечай). Частина історичних пісень зображує суспільні явища — козаччину, рекрутчину, окремі повстання трудящих та їх керівників (пісні про Довбуша, Кармалюка, «Задумали базилівці», «Про пана Саливона»).

В історичних піснях яскраво виступають соціальні мотиви, класова нерівність суспільства.

Все це зумовило й стилістичні особливості їх виконання. Частина з них має характерний темп і ритм марша. Вони виконувались та й виконуються під час походів. Це такі пісні, як: «За світ встали козаченьки», «Ой на горі та жінці жнуть» та ін. Вони мають гармонічний склад (основна мелодія у верхньому голосі). Підголоски використовуються епізодично. Інші — за характером глибоко ліричні, експресивні. Їх виконують у народі хором і як солоспіви з супроводом бандури («Пісня про Морозенка», «Пісня про Кармалюка», «Пісня про Байду» та ін.). Ці пісні також гармонічного складу. Але серед них трапляються і поліфонічні (з підголосками). Цією особливістю відзначається історична пісня «Ой за гайком та за Дунайком»¹.

Окремо слід зупинитись на виконанні дум. Як відомо, думи співали бандуристи в супроводі кобзи чи ліри. Поспівки-заплачки на вигук «Гей!», речитативний склад дум та інструментальні награти між періодами локалізували їх, перетворювали ці твори у здобуток окремих виконавців, які проходили досить довго відповідну підготовку у народних фахівців-бандуристів чи лірників-(панотців), навчаючись у них співати і грати.

Наприкінці 40-х років композитор Г. Г. Верьовка зробив першу і дуже вдалу спробу хорового викладу «Думи про Вітчизняну війну» В. Перепелюка. Твір цей довго був у репертуарі Державного українського народного хору. Згодом були написані для хору з інструментальним супроводом «Дума про Богдана Хмельницького» П. Гайдамаки та «Дума про возз'єднання України з Росією» О. Незовибатька. У 1957 р. Г. Г. Верьовка художньо обробив для хору «Думу про Леніна» відомого бандуриста Є. Мовчана. Появу дум для хорового виконання слід вважати значною подією в художньому житті України. Це — новий жанр хорової творчості, спеціально призначений для народних хорів.

Жанр історичних пісень значно доповнився революційними піснями («Сміло у ногу рушайте», «Варшав'янка», «Марсельєза» і т. д.), піснями та думами про Леніна, піснями про Велику Вітчизняну війну і т. ін.

¹ Зразки пісень див. у зб. «Історичні пісні» (мелодії), К., 1961, стор. 831 і далі.

Всі ці пісні мають складати основну частину репертуару народного хору.

Побутові пісні — це дуже різноманітний за тематикою і стильовими особливостями виконання жанр. Він складається із двох великих за обсягом пісенних циклів: *соціально-побутового* та *родинно-побутового*. До першого з них належать пісні про панщину, чумацькі, бурлацькі, наймитські та заробітчанські; до другого — про кохання, жіночу долю, родинне життя та коліскові.

До жанру побутових пісень слід віднести також жартівливі, гумористичні та танцювальні пісні, а також значну частину коломийок і триндичок.

В цих піснях відображено повсякденне життя трудового народу, його мрії, надії, сподівання. Ось звичайний сюжет: багатий парубок закохується у бідну дівчину, яка поділяє його кохання, але на їх шляху стають батьки. Виникає конфлікт, зумовлений соціальними мотивами («Ой зайти, зайти»¹, «Ой коли б той вечір», «Ой у полі при дорозі», «Сіяв козак пшениченьку» і багато ін.). Важкому життю наймитів, вдів, приймаків, сиріт присвячені пісні «Ой хто не служив, ой та й у багатиря», «Усі гори зеленіють», «В наших селах лихий пан», «Зібралися всі бурлаки» та ін. Соціальними мотивами пронизані також жартівливі, гумористичні, танцювальні пісні та коломийки («За городом качки пливуть», «Котилася бочка», «Ой поїхав за снопами», «Ой ти, гарний Семене» та ін.). Дуже багато високохудожніх пісень присвячено жіночій долі (про лиху свекруху, старого нелюбого чоловіка, про зраду і т. п.). Сюжети, теми і образи побутових пісень найрізноманітніші. Їх підказувало повсякденне життя, важка робота, нестатки.

Сучасні побутові пісні народ присвячує соціалістичному будівництву, праці, коханню тощо («Ой поля, поля колгоспні», «Удень я працюю», «Гей, несесь наш спів над морем» і багато ін.).

В сучасних жартівливих, гумористичних і сатиричних піснях, коломийках і частушках висміюються і засуджуються ледарі, п'яниці, різні хапуги, стиляги і любителі легкої наживи.

Побутові пісні за характером виконання бувають сольні і хорові, з фальцетними й грудними підголосками, гармонічного чи поліфонічного складу і т. ін.

Всі пісні незалежно від жанру за характером поділяються на *епічні*, *ліричні* та *лірико-епічні*. Тут все залежить від того, які сторони художнього образу відтіняються музичними виражальними засобами. Якщо пісня спокійно, з повагою розповідає про народного героя чи події, які сталися у побуті, то в мелодії відчутно епічне начало. Коли ж художній образ, наділений глибокими внутрішніми переживаннями, захопленням, то в таких пісенних мелодіях відбито душевну, хвилюючу лірику, яку так любить наш український народ. Трапляються за змістом такі пісні, коли в епічну розповідь вливається ліричний струмінь, наприклад, висловлення

¹ Всі зразки пісень див. у двотомному зб. «Українські народні пісні», К., 1954.

жально й туги за героєм. Таким пісням властиве лірично-епічне забарвлення.

Все це при відборі пісень для хору керівникові слід урахувати.

ВИЗНАЧЕННЯ ХОРОВОГО СКЛАДУ

Питання про склад хору, який виконуватиме ту чи іншу пісню, вирішується здебільшого на підставі традиції. Так, веснянки, гаївки, щедрівки, весільні пісні, значну частину ліричних, коліскові пісні та пісні про жіночу долю виконує здебільшого жіночий хор; думи, чумацькі і козацькі пісні, значну частину солдатських, рекрутських, а також історичних пісень виконує здебільшого чоловічий хор.

Щоб визначити, який склад хору краще обрати, потрібно передусім зважити на текст пісні і на мелодію.

Візьмемо для прикладу пісню «Ой гук, мати, гук» (91):

91. Помірно

Ой гук, ма_ ти, гук, де бур_ла_ ки йдуть,
і ве_се_ ла_ я та до рі_ жень_ ка,
ку_ ди во_ ни йдуть.

Та куди ж вони йдуть,
Там бори гудуть,
Поперед себе
Та вражих панів
Облавою пруть.

Зібрались вони
Під рясні дуби,
Та чекаючи
Та й отамана
На раду собі.

Отаман іде,
Як голуб гуде,
А під білою
Та березою
Головку кладе.

У ній говориться про товариство бурлаків та їхнього отамана, які «вражих панів облавою пруть». Характер тексту й мелодії мужній, героїчний. Очевидно, ця пісня більше підходить для чоловічого хору¹.

¹ М. В. Лисенко обробив її для чоловічого хору.

Візьмемо іншу пісню (92):

92. Жваво
Застурвич

Ой піду я полад лугом, нуда я, нуда я.

там мін милий оре плугом, нуда я, нуда я.

Ой він оре, воли гонить,
Нуда я, нуда я,
Він до мене не говорить,
Нуда я, нуда я,
Понесу я йому істи.
Нуда я, нуда я,
Чи не скаже мені сісти,
Нуда я, нуда я і т. д.

Перші куплети цієї жартівливої пісні співаються від особи жінки. Ясно, що їх виконання підходить для жіночого хору. Далі в тексті є діалог між жінкою й чоловіком:

«Чого лежиш, чом не ореш...
Чом до мене не говориш?»

— питає жінка.

«Ой я лежу та й думаю,
Що погану жінку маю»,

— відповідає чоловік.

Цей діалог може виконати жіночий хор, перегукуючись з чоловічим.

Можливі й інші варіанти виконання. Але з тексту і характеру музики ясно, що пісня більше підходить для жіночого хору, ніж для чоловічого. Проте до розігрування її в особах вдаватися треба обережно, бо це перетворює хорове виконання на театралізацію.

Дуже важливо збагнути різницю між поліфонічними і гармонічними багатоголосними народними піснями. Багатоголосні народні пісні гармонічного складу відрізняються від поліфонічних зокрема тим, що їх основна мелодія знаходиться здебільшого у верхньому голосі.

У поліфонічних піснях, як уже говорилося, у верхньому голосі знаходиться підголосок, який виконують один або два виводчики. В піснях гармонічного складу верхній голос виконує в жіночому складі хору партія сопрано, в чоловічому — партія тенорів. У цих

партіях принцип звукоутворення, характер звука взагалі, його сила, хорова функція зовсім інші, ніж у підголосках.

Гармонічний склад мають хороводні, танцювальні та жартівливі пісні, багато ліричних і епічних, а також більшість пісень літературного походження.

Сучасні пісні професіональних і самодіяльних композиторів мають вже виключно гармонічний склад. У них збережено традиційний заспів, у кадансах та в кінці мелодії — окремі елементи підголоска в партії сопрано (наприклад, традиційний розбіг голосів в октаву). Характерною ознакою цих пісень є те, що основна їх мелодія здебільшого знаходиться в партіях сопрано.

Пісні поліфонічного та гармонічного складів без супроводу виконуються жіночим, чоловічим або мішаним хором. Протяжні пісні цього складу співає хор з класичним укомплектуванням по партіях: сопрано, альти, тенори та баси.

Хороводні пісні утворюють окрему групу. В них поєднуються поетичний текст і музика з танцем. Хоровий склад і танцювальні рухи визначаються змістом пісні. Наприклад (93):

93. Повільно
Застігиває

Хор

За-їнь-ку, за-го-лі-вонь-ку.

Приспів
Швиденько

А ні-ку-ди за-їнь-ку а-ні ви-ско-чи-ти, Тут го-ро-
а ні-ку-ди за-їнь-ку а-ні ви-гля-ну-ти.

-ди за-го-ро-же-ні, тут за-моч-ки за-во-ро-
-же-ні, тут за-моч-ки за-во-ро-же-ні.

Заїньку, та плечиді болять.
Приспів.
Заїньку, та ручиді болять.
Приспів.
Заїньку, п'ятки та м'ятки.
Приспів.

Заїньку, сінця в колінця.

Приспів

Заїньку, скоки та в боки.

Приспів.

Під спів цієї пісні танцюрист, який знаходиться в центрі кола, а також і хоровод рухами відображають те, про що говориться в тексті.

Ця дитяча за змістом пісня найбільше підходить для дитячого або ж для жіночого хору. Заспів може виконувати сопрано.

Танцювальні пісні відрізняються від хороводних тим, що в них не буває протяжного заспіву (94):

94. Швидко

Ой піду я до Ясіня тай у Чорну Гису,
та я тебе, моя мила, любити не лишу,
ой да на, да на, да на, любити не лишу.

Хоровий склад для виконання таких пісень може бути однорідний (жіночий або чоловічий) або, краще, мішаний. Частина танцювальних пісень (частушки, шумки, значна кількість пісень-приказок) часто виконується з інструментальним супроводом.

Хороводні, частина жартівливих пісень, як-от «Дівчино моя, переяславко», «Від Києва до Лубен», «Ой чия то хата біла» і подібні до них, а також коломийки становлять групу пісень до танцю. Хоровий склад визначається змістом кожної пісні.

Багато танцювальних пісень не мають відповідних танців. Під час виконання таких пісень танці імпровізуються «на ходу» з окремими танцювальними фрагментами.

Істотне значення в репертуарі народного хору мають вокально-хореографічні композиції, окремі сцени та сюїти (як музичні, так і хореографічні). Всі ці циклічні номери репертуару, по більшості, відображають труд, побут, звичаї та обряди нашого народу.

Відтворюючи минуле, в композиціях і сценах показують вулицю, вечорниці, весілля, гадання, щедрування, колядування, обжинки тощо. Сучасне життя народу теж знаходить відображення в таких циклічних формах традиційної народної творчості, як хороводи, обжинки, весілля. Вже за Радянської влади виникли окремі сцени з народного життя та сюїти, які дуже розповсюджені в репертуарі народного хору. Вони дають можливість в яскравій художній

формі висвітлити найхарактерніші риси життя трудящих, підняти важливі політичні теми, які хвилюють уми людей соціалістичного суспільства, в дохідливій формі розкрити і висміяти перед глядачем тих, хто ухиляється від праці, намагається жити за рахунок суспільства, п'яниць і «стиляг».

У створенні таких циклічних форм бере участь весь склад хору, художній керівник, балетмейстер, диригент оркестру. Часто співаки, як і оркестранти (рідше), використовуються в окремих мізансценах, хороводах чи жанрових картинках. При виборі пісень і танців не завадить консультація з етнографами, які досконало знають духовну і матеріальну культуру нашого народу. Вони допоможуть знайти матеріал, що підкреслить ідейний зміст твору і збагатить його художню частину.

Як підказує виконавча практика народних хорів, вокально-хореографічні композиції, окремі сцени та сьюті справляють найкраще художнє враження на глядача, коли продовжуються в концерті не більше п'ятнадцяти хвилин. За традицією ними завершують перший відділ концерту, або другий. Рідше розпочинають концерт.

РОЗТАШУВАННЯ І ПЕРЕГРУПУВАННЯ ХОРУ

На репетиціях і в концертах кожний учасник хору має своє постійне місце.

Хор вишиковується в два ряди — жінки в першому, чоловіки в другому; сопрано і тенори стоять ліворуч, альти і баси праворуч. Заспівувачі і виводчики стоять кожен у своїй партії. Під час виконання протяжних багатоголосних пісень у центрі хору стають один заспівувач і один виводчик.

Перестановка заспівувачів і виводчиків проходить під час концерту і помітних змін у розташування хору вносити не повинна. Коли виводчики залишають свої постійні місця, партія, з якої вийшов той чи інший виводчик, змикається не до центра хору, а навпаки, від центра, звільняючи тим самим місце для виводчика. Таке перегрупування повинно здійснюватися чітко й швидко.

Під час концерту, залежно від того, який склад виконує пісню, хор також перегрупується. Якщо в хорі є оркестр народних інструментів, жіночий склад хору, щоб виконати пісню без супроводу, «просочується» крізь оркестр на передній план (авансцену) і стає півколом. Якщо пісню без супроводу виконує чоловічий склад хору, співаки виходять на авансцену по одному, обходячи жіночі групи і оркестр з боків — тенори зліва, баси справа; або жіночий склад хору по партіях організовано розходиться в обидві сторони сцени, а чоловічий склад займає місця жінок за оркестром. Чоловічий склад може також «просочитися» крізь оркестр і розташуватися на авансцені.

Виводчики і заспівувачі займають свої місця після перегруповання хору.

Якщо потрібно звільнити місце для танцювальної групи, хор і оркестр відходять углиб сцени. Заздалегідь виділені із складу хору люди швидко й без шуму переносять стільці оркестрантів і підставки. За знаком призначеного для цієї мети хориста, який знаходиться в центрі, чоловічий склад хору одночасно й чітко стає на приготовлені на новому місці підставки.

Злагоджене, без зайвої метушні перегруповання й переміщення хору на сцені говорить глядачеві про хорошу дисципліну в хорі, і навпаки. Тому все це треба детально проробляти на репетиціях.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ СУПРОВІД ХОРУ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА

Поряд з піснями в музичному побуті українського народу існує інструментальна музика. Основою її є малі танцювально-інструментальні форми — метелиці, гопаки, козаки, коломийки, польки тощо. Частину їх грають до танцю, частину — для слухання.

Виконуються ці п'єси на окремих українських народних інструментах, традиційним українським народним інструментальним ансамблем «троїстої музики», її різновидами, а також різними ансамблями випадкового складу, оркестрами народних інструментів та духовими.

Таким чином, репертуар народного хору розширюється за рахунок інструментальної музики як супроводу хорового й сольного співу та танцю і як самостійної музики для слухання. Для виконання цих функцій у складі народного хору треба мати інструментальну групу. Групу українських народних інструментів складають бандури, ліри, сопілки, цимбали, скрипка, басоля (віолончель), бубон, барабан з тарілками та ін. (див. додаток VI).

Для супроводу дум, історичних, чумацьких, козацьких, жартівливих та інших народних пісень-солоспівів найбільш підходять бандури, ліри або ж бандури чи ліри з сопілкою. Можливі також й інші інструментальні ансамблі.

Для виконання супроводу пісень і рухливої танцювальної музики як до танцю, так і для слухання може служити інструментальний ансамбль у складі скрипки, цимбал, сопілки, басоля та бубна. Подібні угруповання можуть бути дуже різноманітні. Принципово їх склад залежить від характеру пісні чи п'єси, яку мають виконувати, а практично — від того, яких музикантів вдалося залучити до роботи.

Найкращою організаційною формою є кооперування хорового гуртка з інструментальним. Перебирати тут здебільшого не доводиться: який гурток може взяти участь у роботі хору, з тим і треба починати працювати. Але це не означає, що не треба дбати про

створення інструментальної групи, яка найбільше відповідає стилю й характерові народного хору.

Припустимо, що з хором поєднався невеликий духовий оркестр. У повному складі цей оркестр можна використати лише як виконавця супроводу до танцю. До виконання супроводу пісень, особливо протяжних ліричних, він не підійде через велику звучність інструментів (корнети, альти, тенори, баритони, баси).

Для музичного супроводу можна використати і окремих музикантів, яких можна знайти всюди. Чи то скрипаль, кларнетист, бандурист чи баяніст, — кожен буде корисним. З оркестру можна взяти двох корнетистів (вони тепер усі грають на трубах), баритоніста (йому доручити партію тромбона, а коли тромбона немає, краще виконувати цю партію на тенорі) та барабанщика; додати до них скрипача або кларнетиста та баян чи бандуру — і буде група, яка зможе виконувати супровід пісні.

Соціалістична за змістом культура народів Радянського Союзу повинна виявлятися в найбільш типових національних формах. Отже, бажано, щоб в українському хорі були типово українські інструменти й ансамблі, так само як одяг і оформлення сцени під час виступу. Все це підкреслює національний колорит. Але тільки підкреслює. Справжній же національний колорит повинна мати сама пісня — її поетичний текст і музика: чи співає російський хор українських пісень чи грузинський — російських, вони свого колориту не втрачають. Таким чином, найістотніше — сама пісня, її поезія й музика. Тому, коли немає можливості створити інструментальну групу з типово українських інструментів (біда не така вже й велика), бо ні баян, ні труба, ні інший якийсь інструмент своїм виглядом і характером звука не затьмарять колориту пісні, якщо використати їх (з музичного погляду) правильно.

Музичний ансамбль — не зовнішнє оформлення, не декорум. Він повинен передусім і головним чином виконувати музичну функцію. Щоб своїм виглядом той чи інший інструмент не псував загального вигляду хору, виконавця просто треба посадити так, щоб глядач не бачив його. Партії інструментів потрібно будувати так, щоб звуки небажаного колориту не вирізнялися з загального звучання, а виконували лише ритмічні і гармонічні функції та в якійсь мірі підтримували ту чи іншу хорову партію.

Отже, коли немає змоги створити повноцінну інструментальну групу народного хору, використовують наявні інструменти, маючи на увазі, що найважливіше не те, який інструмент грає, а те, що і як він грає.

СКЛАДАННЯ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ

Народна творчість є справді невичерпним джерелом концертних програм хору.

Програму виступу намічають і готують заздалегідь. Якщо перспективний репертуарний план являє собою план роботи колективу

на тривалий строк, то програма виступу являє собою план роботи на певний значно коротший строк.

Програму краще ділити на два відділи, враховуючи перерву — перепочинок для виконавців і слухачів.

Вдумливе складання концертної програми — одна з передумов успішного виступу колективу. У ній має відчуватись струнка художня композиція в самому чергуванні різних за змістом і значенням творів. Обов'язково слід уникати одноманітності. Пісні, танці, інструментальну музику розташовують по відділах програми так, щоб викликати наростаючий інтерес слухачів. Кінчати концерт слід найефективнішим номером, який повинен відзначатися бадьорим, життєрадісним настроєм, жвавим темпом, масовістю. Цей номер програми може бути пов'язаний з масовим народним танцем — метелицею, гопаком, козаком, коломийкою чи якимсь сюжетним танцем.

Концертні програми можуть бути тематичними, коли кожний розділ репертуарного плану являє собою певну тему. Здебільшого їх готують до знаменних дат.

Значну увагу перед виступом керівник повинен приділити підготовці хору до виконання ряду номерів програми без диригента. Наприклад, у пісні «Понад садом-садом» (див. приклад № 64) на протязі трьох тактів заспіває одна дівчина. Вступ хору в четвертому такті логічно підготовлений мелодичним розвитком заспіву. Тому роль диригента в даному разі бере на себе заспівауч.

Протяжні народні пісні, які виконуються в хорі без диригента, відзначаються імпровізаційністю. Завдання диригента — на репетиціях підготувати хор до самостійного виконання цих пісень, так, щоб ця характерна ознака не загубилася.

ЗОВНІШНЄ ОФОРМЛЕННЯ ХОРУ

Белике значення для успіху хору має його зовнішній вигляд, тобто одяг, головні убори, взуття та різноманітні прикраси. Зрозуміло, що костюми для хору виготовляються за народними зразками, що відзначаються національним колоритом як у крої, так і у вишивці та кольорах. Тут слід урахувати, що не всяка вишивка, гама кольорів і прикраси (віночки, корали, стьожки, тобівки, склянки, гerdани, пояси тощо) справляють на глядача хороше естетичне враження. На сцені більш ефектні штучні склянні корали. Справжні ж — тьмяні і малопомітні.

Існує, підтвержене практикою, правило, що лише крупна вишивка з такими ж крупними «мазками» контрастних кольорів добре фіксується глядачами. Це правило стосується також загальної гами кольорів костюмів хору взагалі.

Існує два варіанти використання вбрання у народних хорах.

У першому з них для жіночих і чоловічих партій костюми витримуються в одному стилі.

В другому варіанті окремі групи виконавців як з жіночої, так і з чоловічої партій одягаються в костюми та прикраси окремих районів України. Іноді досвідчені керівники народних хорів ураховують навіть вік співаків та оркестрантів. Адже на Україні з давніх-давен дівчина, молодиця чи літня жінка мали різний одяг. Особливо це стосувалося головних уборів, фартухів та прикрас. Літні чоловіки також одягались інакше, ніж парубки (різні свитки, чумарки, капелюхи тощо).

Як відомо, хор не може часто міняти костюми. Що ж до танцювальної групи, то вони змінюються в залежності від танців¹.

Керівник народного хору при виготовленні вбрання обов'язково повинен ураховувати те, яку місцевість України репрезентує колектив, бо це визначає крій, вишивку, кольори костюмів і прикраси.

¹ Див. А. Гуменюк «Народне хореографічне мистецтво України», К., 1963, стор. 45 і далі.

Додатки

1. ПРИМІРНИЙ ПЛАН ДВОГОДИННОГО ЗАНЯТТЯ НАРОДНОГО ХОРУ

(2 академічні години по 45 хв. з перервою 15—20 хв.)

1. Розспівування хору (20—30 хв.).

а) Розспівування мелодичне (10—15 хв.).

Для розспівування можна використати окремі характерні для українського народного мелосу поспівки або фрази в різних тональностях відповідно до голосів. Наприклад, відрізок мелодії хороводної пісні «Перепілка» (95):



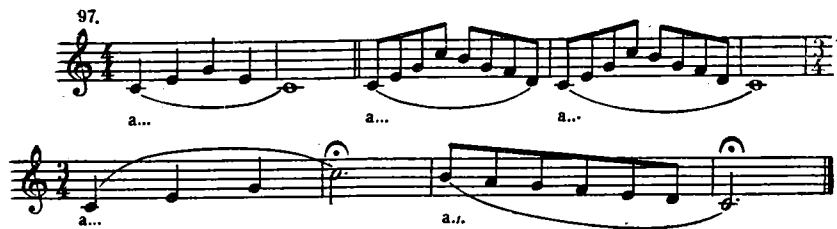
Або ж спеціальні вправи (96):

96. 1) *mf* *f* *mf* *f* *ff* *mf* *pp*
А... а... |а...

2)
А... |а...

3)
А... |а... а...

б) Розспівування гармонічне (10—15 хв.) (97):



Розспівування хору треба проводити на всіх основних голосних.

Під час розспівування потрібно уважно стежити за тим, щоб зберегти тональність, точно інтонувати інтервали, вірно й чітко вимовляти слова, правильно дихати, правильно тримати корпус і голову.

В народному хорі слід застосовувати для розспівування ряд гармонічних вправ, які допомагають здійснити ладову настройку співаків. Для цієї мети використовуються оригінальні послівки, характерні для українського народного мелосу, що позначені ладовими особливостями, найбільш розповсюдженими в українській народній пісенній творчості.

Тут можна рекомендувати такі вправи.

Міксолідійський лад (98):



Іонійський лад (99):



Фрігійський лад (100):



Еолійський лад (101):



Ці вправи слід виконувати широко і повільно так, щоб кожний співак відчув не лише ладову настройку, а й ладовий колорит. В зв'язку з цим кожну окремо взятую вправу можна повторювати декілька разів підряд.

Розспівування хору обов'язкове також перед кожним концертом.

3. Ознайомлення з піснею (15—25 хв.).

Насамперед треба повідомити її назву, де, коли і ким записана. Якщо автори пісні відомі, коротенько розказати хору про життя й творчість композитора і поета. Після цього слід виразно прочитати текст пісні.

Якщо пісня знайома деяким учасникам хору, корисно проспівати з ними, причому керівник співає ту партію, якої не знають хористи. Демонструють пісню в нормальному темпі, розучують — в уповільненому.

Якщо пісню ніхто не знає, її можна програти на будь-якому інструменті. Під час програвання керівник підспівує основну мелодію. Це допомагає хорві повніше уявити звучання пісні в цілому, а також усвідомити підтекстовку слів під мелодію. Коли інструмента немає, основну мелодію проспівують кілька разів.

Перед розучуванням роблять перерву.

3. Розучування пісні (45—50 хв.).

У піснях гармонічного складу спочатку вивчають основну мелодію, а потім частинами — решту партій. Обирати треба структурно закінчені частини партій, бо так легше запам'ятовується мелодія. Їх проспівує керівник, потім програє на інструменті, проспівують їх також найбільш здібні учасники хору.

Як тільки хор засвоїть два голоси окремо, їх проспівують разом. Після цього розучують і проспівують разом три або чотири голоси.

Під час розучування треба:

1. Звертати увагу на те, щоб частини мелодії чи партій (чи то мотив, чи фраза) впливали одна з одної, створюючи у співаків почуття єдиного цілого.

2. Уникати зазубрювання.

3. Виправляти всі інтонаційні помилки; дрібні ритмічні неточності усуваються в процесі дальшої роботи.

4. Інтервали, які важко засвоюються хором, демонструвати з допомогою відомих послівок. Наприклад, звучання широкого інтервалу малої сексти легко засвоїти на такій послівці (102):



5. Стежити, щоб під час розучування хорових партій виконавці інших партій не підспівували, бо засвоєні ними елементи чужої партії дуже важко переучувати.

У піснях з підголосками вивчають з хором тільки нижні голоси, а підголоски імпровізують самі виводчики. Якщо занотований підголосок у художньому відношенні кращий у порівнянні з тим, який зімпровізував виводчик, його вивчають як кожну іншу партію пісні.

Коли хор засвоїть партії, починають розспівувати саму пісню на засадах вільної імпровізації. Завдання колективу — поглибити художні якості пісні.

II. РЕКОМЕНДОВАНІ ПІСНІ ДЛЯ НАРОДНОГО ХОРУ

Хороводні ¹

- «А ми просо сіяли».
- «Перепілка».
- «Зайко».
- «Кривий танець».
- «Король».
- «Чорнушко-душко».
- «Засіяли скрізь вогні ясні». Слова М. Стельмаха, музика Г. Верьовки.
- «Урожайний хоровод». Слова М. Стельмаха, музика Г. Верьовки.
- «Хоровод дружби». Слова і музика Г. Верьовки.

Танцювальні ²

- «Дівчино моя, переяславко».
- «Пожену я сиві воли до води».
- «Ой сад-виноград».
- «Чепурушка».
- «Від Києва до Лубен».
- «Ой чия то хата біла».
- «Ой дівчина-горлиця».
- Різноманітні коломийки і частушки.

Для жіночого складу хору

- «Ой ти зоре та й вечірняя».
- «Летить галка через балку».
- «По діброві вітер віє». Обробка Г. Верьовки.
- «Ой у полі могила».
- «Ходила я по садочку».
- «Пішла б я на музики».
- «Серед села дичка».
- «На поточку-м прала».
- «Коло мої хати».
- «Йшли корови із діброви».
- «Ой послала мене мати»
- «Дівчинонька по гриби ходила».
- «Усі гори зеленіють».
- «Ой там із-за гори та буйний вітер віє».
- «Славні на Україні наші героїні». Слова В. Лагоди, музика А. Філіпенка.
- «Не шуми, калинонько». Слова Д. Луценка, музика І. Шамо.

Для жіночого складу хору з фальцетним підголоском ³

- «Що й у неділеньку рано».
- «Та летів сокілонько».
- «Чого, Гаю, невесела».
- «Ой при лужку, при лужку, там плавали сірі гуси у кружку».

¹ Виконуються лише жіночим складом хору.

² Може виконувати жіночий, чоловічий або мішаний хор, крім 2, 3, 4 з вказаних, які виконуються жіночим складом.

³ До цієї групи входить багато весільних пісень.

Для жіночого складу хору з грудним підголоском

- «Удень я працюю».
- «Ой поля, ви поля».
- «Вітер віє, повіває» (пісня про льонарок).
- «Понад садом-садом».
- «Та й орав же мій миленький».
- «Ой у полі криниця безодня».
- «Чого дуб зелений».
- «Про сіре утя».
- «Сюди гора і туди гора».
- «Ой не ходи та розкудрявчик».
- «Зацвіла в лузі лоза».
- «А в полі береза».
- «Ой у полі озеречко».
- «Ой приїхав мій миленький з поля».
- «Котилася горошина».
- «Вилітала галка».
- «Ой піду я понад лугом».
- «Ой ти зорка та й вечірня».
- «Дівчата з Донбасу». Слова С. Воскрекасенка, музика Г. Верьовки.
- «Пісня про Степаниду Виштак». Слова О. Новицького, музика І. Віленського.
- «Співають дівчата» Слова Журби, музика Ф. Литвиненка.
- «Доріженька». Слова народні, музика В. Захарова.

Для чоловічого складу хору

- «Ой Морозе, Морозенку».
- «Розлилися круті бережечки».
- «Ой на горі та й жінці жнуть».
- «Було літо, було літо».
- «Зелений дубочок».
- «Якби мені не тиночки».
- «За світ встали козаченьки».
- «Гей гук, мати, гук».
- «Ой чумаче, чумаче».
- «Ой наступила та чорна хмара».
- «Ой у полі жита много».
- «Як пішов я з Дебречина додому».
- «Гей, люди ідуть по ліщину».
- «Та орав мужик край дороги».
- «Думи мої».
- «Ой попливи, утко».
- «Розмова Волги з Дніпром». Слова О. Новицького, музика К. Домінчена.
- «Пісня про героїчну оборону Одеси». Слова О. Новицького, музика Г. Верьовки.
- «Закувала та сива зозуля». Музика П. Нішинського.
- «Києве мій». Слова Д. Луценка, музика І. Шамо.

Для чоловічого складу хору з грудним підголоском

- «Ходить орел понад морем».
- «Як посію рожу».
- «На городі верба рясна».
- «Розпрягайте, хлопці, коні».
- «Ой у лузі та ще й при березі».
- «Гей у полі два дубки».
- «Ой у полі нивка».
- «Ой ти зорка та й вечірня, чом ти рано та й не сходила».

Для мішаного складу хору¹

- «Ішов козак потайком».
- «Ой піду я до Ясіня».
- «Ой стелись, стелись, ой барвіночок».
- «Бандура».
- «Реве та стогне Дніпр широкий».
- «Заповіт».
- «Ой по горі, по горі загурчали трактори». Слова і музика П. Носача.
- «Колгоспна застольна». Слова О. Новицького, музика П. Глушкова.

Для мішаного складу хору з грудним підголоском

- «Ой на горі та сухий дубик».
- «Ой половина, ой та й саду цвіте».
- «Ой не пугай, пугаченьку».
- «Ой коли б той вечір».
- «Ой чи хмариться, чи туманиться».
- «Ой за гаєм, гаєм».
- «Пущу коня на яр, на долину».
- «Що з-під дуба, дуба зеленого».
- «Ой поля, ви поля».
- «Гей, несись, наш спів, над морем».
- «Ой поля, поля колгоспні».
- «Луговая зозуленька».
- «А ми навколо місяця». Слова П. Біби, музика П. Процька.
- «На Україні зіронецька зійшла». Слова і музика П. Процька.
- «Степом, степом». Слова М. Негоди, музика А. Пашкевича.
- «Святкова привітальна». Слова Д. Луценка, музика А. Авдієвського.
- «Ой плив, вінок». Слова Д. Луценка, музика І. Шамо.

III. РЕКОМЕНДОВАНІ ЗБІРНИКИ

- П. Демуцький, «Народні пісні в Київщині». К., 1905.
- П. Демуцький, «Українські народні пісні». «Мистецтво», К., 1951.
- П. Демуцький, «Українські народні пісні». «Мистецтво», К., 1954.
- «Українські народні пісні», «Мистецтво», К., 1951.
- «Українські народні пісні», в двох книгах. «Мистецтво», К., 1954.
- «Українські радянські народні пісні». «Мистецтво», 1955.
- «Радянська пісня». «Наукова думка», К., 1967.
- «Пісні Великого Кобзаря». «Наукова думка», К., 1964.
- «Історичні пісні», вид-во АН УРСР, К., 1961
- «Ігри та пісні». Весняно-літня поезія трудового народу, вид-во АН УРСР, К., 1963.
- «Буковинські пісні», вид-во АН УРСР, К., 1963.
- «Колядки та щедрівки». Зимова обрядова поезія трудового народу, «Наукова думка», К., 1965.
- «Пісні Явдохи Зуїхи». Записав Гнат Танцюра, «Наукова думка», К., 1965.
- «Жартівливі пісні». «Наукова думка», К., 1967.
- «Закарпатські народні пісні», вид-во АН УРСР, К., 1962.
- «Українське народне багатоголосся». «Мистецтво», К., 1963.
- «Українські народні танці» (мелодії). «Мистецтво», К., 1955.

¹ До цієї групи входять пісні сучасних радянських композиторів дво-, три-, чотириголосні, а також класичні хорові твори й обробки народних пісень. Див. репертуарні списки Будинків народної творчості.

«Українські народні танці» (запис хореографії, музики та зарисовки народного одягу), вид-во АН УРСР, К., 1962.

«Українські народні танці» (запис хореографії, музики та зарисовок народного одягу), перевидання, доповнене і виправлене. «Наукова думка», К., 1968.

Г. Вєрьовка, «Українські народні пісні Закарпаття», «Мистецтво», К., 1947.

«За річкою, за Десною». Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, К., 1961.

«Рідна пісня». Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, К., 1960.

«Українські народні пісні». Зібрав і упорядкував О. Стеблянко, «Мистецтво», К., 1965.

«Українські народні романси», вид-во АН УРСР, К., 1961.

IV. УМОВНІ ПОЗНАЧЕННЯ, ЯКІ ЗУСТРІЧАЮТЬСЯ В ЗАПИСАХ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

116.
+ ; ↑ ; \ — підвищення в порівнянні з темперованим інтонуюванням того чи іншого звука мелодії.

- ; ↓ ; / — зниження в порівнянні з темперованим інтонуюванням того чи іншого звука мелодії.



— звуки приблизного інтонуювання.



— запис з тих чи інших причин не закінчений.



— «в'їзд» у звук знизу вгору.



— «в'їзд» у звук згори вниз.

у

— спільне дихання хору.



— запис має звучати октавою нижче.



— ноти, записані штилями вниз, означають удар бубніста чи барабанщика по шкірі ударного інструмента, штилями вгору — удар по дзвіночках бубна чи по тарілці барабана.

V. ЖАНРИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ ТА ЇХ ТЕМАТИКА

Танці є невід'ємною складовою частиною репертуару народного хору. Керівник колективу, який контролює всю його творчу роботу, зобов'язаний досконало знати не лише народну пісенну творчість та інструментальну музику, а також жанри танців, їх тематику і стилістичні особливості виконання. Нижче подаємо коротенькі відомості про цю галузь народної творчості.

Український народ протягом століть створив самобутню культуру, яка відбиває його багатогранне життя. Одним з найцінніших скарбів є танцювальне мистецтво. Кращі художні зразки народних танців збереглися до наших днів і стали невід'ємною частиною художнього життя Радянської України.

Серед танців, які побутують тепер, можна відзначити хороводи, метелиці, гопаки, козачки, коломийки, гуцулки, кадрили, польки і ряд сюжетних танців —

«Коваль», «Гречка», «Льон», «Лісоруби», «Опришки», «Аркан» та багато інших.

Вивчення зібраного хореографічного і музичного матеріалу дає можливість визначити три основних жанри українських народних танців: хороводи, сюжетні та побутові. Цю класифікацію покладено в основу збірника «Українські народні танці»¹.

Хороводи — один з найдавніших видів народного танцювального мистецтва. Виконання їх пов'язувалось колись з обрядовими діями, традиційною зустріччю весни (весняний цикл танців), відзначенням літа (купальський цикл танців), зустріччю Нового року (новорічний цикл танців) тощо. Тепер хороводи втратили своє обрядове значення. Вони міцно увійшли в репертуар професіональних і самодіяльних виконавських колективів, особливо дитячих.

За темами хороводи можна поділити на три групи: до першої належать хороводи, в яких відображаються трудові процеси («А ми просо сіяли», «Мак», «Шевчики», «Бондар», «Ковалі» та ін.); до другої — хороводи, де відбито родинно-побутові відносини трудового народу («Перепілка», «Ой гілля-гілочки», «Пташка» тощо); до третьої — хороводи, в яких знайшли свій вираз патріотичні почуття народу, оспівується рідна природа («А вже весна», «Марена» та ін.).

Хороводи являють собою синтетичний вид народної творчості, в якому органічно зліті поезія, музика та хореографія. Ідейний зміст того чи іншого хороводу розкривається у пісні. У зв'язку з цим для хореографів-практиків текст в обрядових танцях має першорядне значення, бо він диктує хореографічний малюнок хороводу в цілому.

Сюжетні танці — це жанр танцювального мистецтва українського народу, що виник пізніше, ніж хороводи.

В сюжетних танцях засобами народної хореографії відображаються конкретні явища з навколишнього життя і природи. Назва танцю визначається його змістом. Так, наприклад, танець «Лісоруби» дістав свою назву тому, що в ньому відображається трудовий процес рубання лісу.

В загальній композиції танців цього типу, тобто у послідовності танцювальних фігур, ясно видно логічний і чіткий розвиток сюжетної лінії.

Щодо тематики сюжетні танці можна розподілити на групи, де основною темою є:

- а) праця («Шевчик», «Коваль», «Косар», «Лісоруби», «Льон» та ін.);
- б) народна героїка («Опришки», «Аркан» тощо);
- в) народний побут («Катерина», «Коханочка», «Волинянка», «Горлиця»);
- г) окремі явища природи і зображення виробничих знарядь селянина в дії («Гонівітер», «Зіронька», «Віз» та ін.);
- д) звичаї птахів і тварин («Гусак», «Козлик», «Бичок» та ін.).

Сюжетні танці художньо найбільш досконалі й різноманітні щодо тематики.

Побутові танці беруть свій початок в хороводах. Цей жанр найстаріший і є основою української народної хореографії. В побутових танцях відображаються істотні риси характеру українського народу: волелюбність, героїзм, завзяття, винахідливість, дотепність, нестримна веселість тощо.

Ці танці супроводжуються мелодіями, дуже різноманітними за характером і ідейно-емоціональним змістом, значна частина яких виконується в народі як самостійні інструментальні п'єси.

Побутові танці є невід'ємною частиною щоденного життя народу. Їх виконують на масових вечорах, гулянках і т. ін.

До жанру побутових танців належать метелиці, гопаки, козачки, коломийки, гуцулки, верховини, польки і кадрилі. На основі спільних стилістичних особливостей хореографії та музики їх можна розподілити на три групи:

- 1) метелиці, гопаки, козачки;
- 2) коломийки, гуцулки, верховини;
- 3) польки та кадрилі.

¹ «Українські народні танці», в-во АН УРСР, К., 1962.

В побутових танцях народ відмовився від тексту, залишивши лише окремі вигуки в кульмінаційні моменти танцю.

В зв'язку з тим, що в репертуарі народних хорів ці танці займають основне місце, дамо коротеньку характеристику їм.

Метелиця. Зміст танцю передається активною динамікою рухів, швидкою зміною фігур і різноманітними кружіннями, що ніби відтворюють хуртовину-метелицю.

У хореографічному відношенні цей танець ще не втратив зв'язків з хором. Раніше метелиця супроводжувалася пісню, яку виконували самі танцюристи. Серед багатьох метелиць найбільш відома з таким текстом:

Ой на дворі метелиця,
Чому старий не жениться,
Ой ніколи женитися,
Бо нікому журитися.

Жаль мені превеликий,
Що поганий та сердитий,
Ой жаль животу,
Що любив сироту.

Ой жаль же мені
Що не взяв я її,
Що любив та не взяв,
Тільки світ зав'язав.

Пізніше пісню почали виконувати в інструментальному супроводі, нерідко — у супроводі «троїстої музики». Коли кінчали співати пісню, продовжували грати на інструменті чи групі інструментів.

Тепер вокальну мелодію метелиці виконують переважно на інструментах. В зв'язку з цим мелодії метелиці зазнали ряд ладово-інтонаційних, ритмічних змін, які значно поглиблюють ідейно-емоціональний зміст танцю.

Жвава мелодія метелиці передає характер цього природного явища.

Гопак. Назва цього танцю походить від вигуку «гоп!». Танець в основному імпровізаційний. В народі танцюють так, щоб танцюристи один одному не заважали.

В танці використовують стрибки, присядки і різноманітні примхливі кружіння. Ці й інші танцювальні рухи танцюристи намагаються виконати якнайкраще, і між ними ніби виникає своєрідне змагання, аналогічне до російського переплясу.

В минулому гопак виконували тільки чоловіками, і поряд з метелицею був одним з улюблених танців запорізьких козаків.

Тепер цей танець виконують жінки і чоловіки разом. Поряд з цим, гопак може виконуватись одним (обов'язково чоловіком), двома, трьома і більше танцюристами. Отже, у виконанні цього танцю основна роль належить чоловікам.

В сценічній обробці гопак має композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур. В чергуванні цих фігур все підпорядковане тому, щоб зобразити в танці героїку, силу, мужність тощо.

Мелодії гопаків під час виконання часто змінюють свій характер: вони звучать то мужньо і героїчно, то іскристо, радісно й запально. Значна частина їх являє собою пісенні мелодії типу «Гоп, мої гречаники», які тепер виконуються виключно на інструментах без співу.

Основною частиною мелодії гопаків є інструментальні п'єси. Дуже багато з них виконуються для слухання. Отже, вони належать до галузі народної інструментальної музики. Ці п'єси відзначаються ладовими зіставленнями окремих речень або періодів, внутріладовими інтонаційними зрушеннями і варіаційним викладом. Форма цих п'єс дуже різноманітна (вони можуть мати від одного до чотирьох і більше періодів).

Козачок. Походження назви танцю пов'язане з життям воїнів-козаків. В кінці XVI, на початку XVII століття виникла народна драма «Вертеп». Це лялькове видовище складалося з двох частин. Перша з них — варіант епізоду із «Священної історії», легенди про народження Христа. В другій частині центральним персонажем був козак-запорожець. Він добре грав на бандурі, співав і танцював. Цей танець дістав назву козачка. У «вертепній» дії він характеризовав молодечу відвагу, завзяття і невичерпний оптимізм непереможного козака-запорожця.

На відміну від гопаків, козачки танцюють в дуже швидкому темпі. Трапляються козачки, яким передують повільний, ліричного характеру вступ. Він тільки підкреслює вогненний темперамент танцю. Виконання танцювальних рухів відзначається бісерною технікою. «Припадання» («доріжки»), «тинки», «вихияясники», «вірвовочки», «присядки», «голубці», «зірочки», «ланцюжки» і інші танцювальні рухи, використані в загальній композиції козачка, вихором проносяться перед глядачем. Живе сплетіння їх в окремих фігурах утворює візерунчастий хореографічний малюнок танцю.

В козачку, як і в гопаку, дуже поширене змагання між окремими виконавцями і їх групами. Загальна композиція танцю має свої давні традиції щодо послідовного чергування окремих фігур, їх повторення тощо. В цьому відношенні козачок відрізняється від гопака, який передбачає імпровізаційність виконання.

Танок раніше виконував один танцюрист-хлопець, або пара (дівчина і хлопець). Тепер він став масовим, але основна роль все ж належить жіночій групі.

Оптимізмом, радістю, граціозністю, нестримною веселістю, характерними для вдачі українського юнацтва, позначені численні мелодії козачків. Для них властиве ладове багатство, широке використання внутріладових інтонаційних зрушень. Велика частина мелодій козачків складається з двох, трьох і навіть більше періодів. Вони являють собою досить великі інструментальні п'єси, які входять складовою частиною в народну інструментальну музику.

Типовою ознакою мелодії козачків є їх дрібний («бісерний») ритмічний малюнок.

Коломийка. На відміну від інших народних танців коломийка збереглась до останнього часу як пісня, інструментальна п'єса і танець. Дуже часто в народі всі ці різновиди коломийок об'єднують в одне ціле: під спів хору в супроводі оркестру танцюють коломийку. Отже коломийка є однією із форм синтетичної народної творчості.

Текст коломийок найрізноманітніший щодо змісту. Вони складаються з окремих строф (куплетів). Кожна строфа — це коротка зарисовка типового моменту, взятого з навколишньої дійсності, що відтворює різноманітні прояви життя народу в тих, чи інших історичних умовах. Ці строфи мають між собою внутрішній зв'язок.

Коломийка-танець відзначається багатством танцювальних рухів, барвистістю хореографічного малюнка, жвавим темпом виконання, вражає глядача яскравим колоритом, властивим народу західних областей України.

Мелодії коломийок за характером виконання слід поділити на три групи: вокальну, вокально-інструментальну та інструментальну.

Гуцулка і верховина — в музичному відношенні є варіантом коломийок. Проте верховина, на відміну від коломийки і гуцулки, починається з широкого, ліричного за характером вступу у розмірі $\frac{6}{8}$ або ж $\frac{3}{4}$. Далі йде звичайна мелодія коломийки.

На Україні з давніх-давен люблять і цінують танці інших народів, особливо тих, які межують з Україною. Так, у нас охоче танцюють російські «Камаринську» і «Бариню», білоруську «Лявоніху», чеську польку, польський краков'як, мазурку та багато інших танців.

Любовно і дбайливо зберігає український народ особливості танцювального мистецтва інших народів. Виконуючи російську частушку, чеську польку або французьку кадриль, він вносить деякі зміни в їх хореографічний малюнок і мелодичний матеріал відповідно до особливостей українського національного мистецтва.

Полька, яка широко побутує серед народу, в хореографічному відношенні дуже проста (складається з двох танцювальних фігур). Полька-танець сценічного типу створюється на основі народних польок з багатьох фігур (до 12-ти). В ній використовується принцип змагання (перепляс) між групами виконавців або парами, ускладнюється хореографічний малюнок.

Мелодії польок емоційно виразні і дуже різноманітні за змістом. Багато з них мають конкретну назву: «Тетяна», «Попадя», «Псальма», «Військова», «Соловейко» і т. д. В ній лаконічно розкривається основний зміст мелодії. В одному випадку зображуються трелі соловейка (полька «Соловейко»), в другому — використовуються ритми похідних маршів (полька «Військова»), в третьому — емоційно невизнані, монотонні поспівки із псалмів і кантів для відображення елементів сатири в музиці (полька «Псальма») і т. ін.

Кадриль, як і полька, широко побутує на Україні. Вона складається з багатьох фігур (до 12-ти), відзначається різними хореографічними варіантами танцю. Музичний матеріал кадрили в більшості випадків складають пісенні мелодії («Ой не ходи Грицю», «Баламуте» і ін.) в інструментальному викладі, а також мелодії польки тощо.

В практичній роботі балетмейстерів і композиторів спостерігаються й значні недоліки. Часто танець перетворюють у немудру мозаїку з різнохарактерних танцювальних рухів, запозичених з різних за змістом танців. Так, наприклад, в гопаку можна побачити рухи, характерні для метелиці, польки чи коломийки. Така калейдоскопічна строкатість рухів нівелює характерність танцю. Трапляється й таке, що танцювальну сюїту називають чомусь «гопаком». Іноді танці первантажують дивними, майже акробатичними трюками.

Подібне спостерігається і в музиці до танців. Трапляється, що замість того, щоб відповідно до змісту танцю по-новому розробити фактуру народної музики, використовуючи для цієї мети мелодійні, гармонічні, ритмічні і ладові варіації, посилити віртуозний елемент, композитори нанизують ряд різноманітних щодо змісту мелодій, які за їх складом і характером не можна назвати навіть сюїтою.

Художньо обробляючи народний танець, балетмейстери повинні всю свою увагу скеровувати на те, щоб танцювальні рухи, фігури, як і хореографічний малюнок, допомагали глибокому і всебічному розкриттю ідейно-емоційного змісту танцю. Як підказує практика, найкращий результат дає варіаційний спосіб розробки танцю.

Розробляючи хореографічну і музичну основи народного танцю, слід зберігати його стилістичні особливості. Так, наприклад, в хороводах треба зважати в першу чергу на зміст тексту. Наприклад, якщо це хоровод «Кривий танець», то, збагачуючи його хореографічний малюнок, слід весь час пам'ятати, про те, що лінія, яку снує хоровод, має бути тільки кривою, бо вона визначає зміст і характер цього хороводу.

В сюжетних танцях, особливо в тих, де основною темою є праця, необхідно крім самого танцю, знати технологію того трудового процесу, який відображується в ньому. Це допоможе ширше і детальніше розкрити зміст танцю хореографічними засобами.

В побутових танцях, у композиції яких використовуються майже одні й ті самі танцювальні рухи («доріжки», «тиночки», «голубці», «присядки» тощо), основна увага має бути зосереджена на хореографічному малюнку танцю. Важливо, щоб цей малюнок був змістовним, барвистим, розкривав саму суть того чи іншого танцю.

В усі жанри народного танцю слід сміливо вводити елементи класичної хореографії.

Кожний народний танець має відповідну його змістові музику. Варіаційний розробці має підлягати саме та мелодія, яка властива тому чи іншому танцю.

Неабияке значення в танці мають одяг і інші атрибути. Одяг збагачує національний колорит танцю, часто відтіняє його місцеві особливості.

Крім традиційного українського національного одягу, який використовується в хороводах та побутових танцях, в сюжетних — застосовується робочий

одяг шевців, ковалів, косарів тощо. Поряд з цим в них широко використовується такий театральний реквізит, як люльки, сопілки, топірці, списи, шаблі, пояси — патронташі, а також багато інших знарядь і речей. Все це значною мірою допомагає усвідомити зміст танцю, підкреслити в ньому найсуттєвіше.

Додержання цих умов сприятиме збереженню і розвитку національних традицій, стилістичних особливостей кожного танцювального жанру, а також поступовому зближенню народної хореографічної творчості з професіональним балетом.

VI. КОРОТКІ ВІДОМОСТІ ПРО УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

Крім співаків і танцювальної групи, до складу українського народного хору входить і оркестр, як правило, оркестр українських народних інструментів. Він супроводжує хор, танцювальну групу, а також виступає як самостійна виконавська одиниця. В зв'язку з цим керівникові народного хору слід добре знати українські народні інструменти, їх художньо-виражальні, технічні можливості та функцію в оркестрі. З цією метою нижче подається стисла характеристика інструментів.

Усі українські народні музичні інструменти за принципом звукоутворення можна поділити на три основні групи: струнні, духові та ударні.

Група струнних музичних інструментів за способом звукодобування поділяється на щипкові (сім'я бандур), смичкові (скрипка та басоля), струнно-клавішно-смичкові (ліра) та молоточково-ударні (сім'я цимбал).

Групу духових музичних інструментів можна поділити на свистячі, або лабіальні (різновидності сопілок), язичкові (волинка, ріжок, часто трембіта) і амбушурні (трембіта).

Групу ударних становлять: бубон, або решітко; тулумбас або литаври; барабан; тарілки і різноманітні пристосування на зразок калатала, ложок тощо.

Бандура. Сучасна бандура конструкції І. Скляра — це технічно досконалий, багатострунний з хроматичним звукорядом інструмент, який набув значного поширення серед професіональних і самодіяльних виконавських колективів, а також серед виконавців-солістів. Ця бандура відрізняється від бандур інших майстрів тим, що в ній є пристрій, з допомогою якого можна три хроматичні октави приструнків переключати в усі 12 тональностей. Вмонтований цей пристрій в шемсток, через те він зовсім не впливає на акустичні властивості бандури. Вона портативна й легка. Бандуру серійно виготовляє Чернігівська фабрика музичних інструментів.

Розширення технічних можливостей бандури, зрівноваження строю, поліпшення її акустичних можливостей помітно вплинуло на зростання виконавської майстерності бандуристів і збагатило їх репертуар кращими музичними творами класичної і сучасної музичної літератури.

Діапазон бандури — від до контроктави до соль третьої октави. Звукоряд — хроматичний (103):



Приструнки, які розміщені на коробці резонатора, розподіляються на два мажорних лади: один — на основній робочій лінії, що знаходиться внизу бандури біля підставки, а другий — допоміжний, що знаходиться вгорі бандури й звучить на півтону нижче.

Досягається такий розподіл за допомогою підставки, на якій струни основного ладу натягуються зверху, а допоміжного — через спеціальні отвори внизу, а також за допомогою досить високих підставок зверху бандури. Характерною особливістю основного й допоміжного ладів є те, що в них третій та сьомий ступені подвоєні. В зв'язку з цим на приструнках бандури знизу можна грати в будь-якій тональності, а на приструнках вгорі — півтоном нижче. Саме тому бандурист під час гри може виконувати мелодійні звороти та супроводжуючі їх акорди, що виходять за межі тональності, в якій написаний музичний твір.

Звукоряд приструнків бандури слід поділити на окремі регістри: низький — від *ре* малої октави до *ре* першої, середній — від *ре* першої до *ре* другої октави, решта звукоряду — високий регістр

Народні бандуристи використовують здебільшого середній і високий регістри; бандуристи-професіонали при потребі — всі регістри в однаковій мірі.

Тембр звуку сучасної бандури різноманітний і залежить в основному від регістра. Так, у середньому й високому регістрах він сріблястий і досить гучний, а в нижньому, навпаки, бархатистий, ніжний і менш гучний.

Настроюють бандуру по-різному: по квінтах, акордами (повними тризвуками) або гаммами. Найкращі результати дає настройка по квінтах.

Технічні та художньо-виражальні можливості бандури досить широкі. Залежать вони від великого діапазону бандури, різних тембрів, способів звуковидобування та ряду звукових ефектів. Велике значення для художнього виконання на бандурі мають різноманітні способи звуковидобування (штрихи). На ній легко застосовувати стакато на поодиноких звуках, наприклад, у *ба-сах*, а також на акордах, наприклад, під час супроводу на приструнках. Легко і зручно виконувати на бандурі різноманітні тремоло¹.

Одна з різновидностей тремоло виконується на бандурі так: бандурист нігтем, наче медіатором², коливає потрібну струну (зручно також виконувати тремоло на двох струнах, розташованих на інтервал малої або великої терції). Художнє значення цього штриха у виконавчій практиці бандуриста надзвичайно велике, бо значно збагачує виражальні можливості бандури.

Інша з різновидностей тремоло виконується на бандурі так: береться той чи інший інтервал чи цілий акорд і швидко за допомогою щипка перебирається нігтями. Утворюється тривале звучання інтервалу або акорду, звуки якого виконуються неодноразово. Цей, як і попередній штрих, має велике художнє значення у виконавській практиці бандуриста.

Досить легко на бандурі виконувати склавний флажолет³. Відтворюється він так: бандурист легеньким дотиком великого пальця правої руки розділяє струну на дві рівні частини, а нігтем вказівного пальця починає її коливати. Утворюється ніжний, слабкий звук. Застосування його у виконавській практиці дає цікавий художній ефект

Народні бандуристи, виконуючи танцювальні або інші швидкі, жваві за характером мелодії, застосовують так званий «відбій». Видобуваючи один звук, терцію або ж невеличкий мелодичний зворот на бандурі у висхідному рухові, бандурист відбиває їх у зворотному напрямі нігтями. Цей звуковий ефект надає звучанню бандури своєрідного колориту. Прийом «відбою» у виконавській практиці бандуристів слід зберегти, але широко застосовувати його не варто.

Бандуристи часто використовують штрих «галісандо» (ковзання нігтем вгору або вниз по всіх приструнках бандури). Цей штрих надає високого ху-

¹ Швидко багаторазове чергування двох сусідніх звуків або двох співзвуків, інтервалів, акордів або окремого звука в співзвуччі.

² Невеличка пластинка із слоновної кістки, що закінчується з одного боку гострим трикутником. Цим гострим кінцем коливають струни таких інструментів, як домра, мандоліна та ін. Те ж саме, що й плектр.

³ Ізольоване звучання якого-небудь гармонійного призвука на струнних інструментах.

дожного звучання тим думам та пісням, у яких переживання людини порівнюються з такими явищами природи, як «буйні вітри», «морські хвилі» тощо. Цей штрих, як і інші, завжди повинен бути зумовлений ідейно-емоціональним змістом твору.

Основним недоліком бандури є те, що під час гри накладається гармонія: ще звучить один акорд, а на нього вже накладається інша за ладовою функцією гармонія. В результаті створюється зайвий призвук (шум), який заважає слухати музику. Особливо це позначається на звучанні музики в швидкому темпі. Бандуристи глушать звучання долонею правої руки.

Існують дві різні школи гри на бандурі. Одна з них (київська) більш поширена. Основи її викладають у класах бандури музичних навчальних закладів. Характерна ознака її: ліва рука оперує басками, а права — приструнками, за допомогою яких створюється як мелодія, так і її гармонічний супровід. Основний недолік цієї школи: басок звучить приблизно у великій октаві, тоді як мелодія та гармонія, що її супроводить, — у третій. В результаті утворюється велика прогалина в регістрі, яка нічим не заповнюється.

Цього недоліку нема в другій, так званій полтавській або харківській школі. Основний принцип її такий: права рука так і залишається на приструнках — виконує ту ж саму функцію, що й у київській школі. А ліва рука оперує не тільки на басах, а також на приструнках, часто заповнюючи акордом ті прогалини в регістрі, про які йшлося вище. Отже, завдяки цьому збагачується гармонічний супровід мелодії.

В ансамблях і капелах бандуристів використовується в основному принцип гри київської школи. Думається, що було б доцільно використовувати також принцип гри полтавської школи не тільки для бандур-альтів, а також для бандур-прим.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції народні виконавці-бандуристи почали об'єднуватися в ансамблі та капели бандуристів. У зв'язку з цим назріла потреба у створенні нових типів уже суто оркестрових бандур. Сконструйовані ці бандури на замовлення і при активній допомозі Державної заслуженої капели бандуристів Української РСР.

Бандура-альт у строї фа мажор. Цей тип оркестрової бандури створений харківськими майстрами. Використовувати його в капелах бандуристів краще потрібно, бо в порівнянні з іншими бандурами він має яскравіший, сріблястий тембр, хоча звуки його короткі, що не дає можливості виконувати протяжні мелодії. Іншого тембру досягнуто завдяки зміні конструкції цього інструмента, а також значному вкорочуванню приструнків.

На бандурі-альті у строї фа мажор застосовується принцип гри полтавської школи. Звукоряд цієї бандури діатонічний: від до великої октави до фа третьої октави (104):



Цей тип бандури вдосконалив І. Скляр. Діатонічний звукоряд фа мажорної гами перестроюється в інші тональності з допомогою ексцентричного валіка, який знаходиться внизу бандури, біля підставки під струни. Крім того, біля кілочків по щоці бандури розміщено ряд кнопок, за допомогою яких весь діатонічний звукоряд перестроюється в хроматичний. Їх зручно й легко використовувати під час гри на бандурі.

Бандура-альт звичайний. Сконструював цей тип І. Скляр. Структура інструмента така сама, як і бандури-прими, але тільки вона дещо більших розмірів. Щоб зручніше було її тримати під час гри, в нижню частину вставляють ніжку-підпорку, подібну до віолончельної.

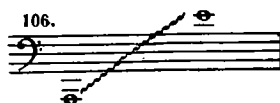
Звучить вона квінтою нижче від звичайної і тим самим заповнює художньо повноцінним оркестровим звуком регістр оркестру бандур між першими

й другими бандурами та басом і контрабасом. На цій бандурі застосовується принцип гри київської школи. Діапазон її від *соль* великої октави до *соль* другої октави. Звукоряд — хроматичний¹ (105):



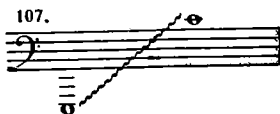
Використовується тільки як оркестровий інструмент.

Бандура-бас. Конструктором цього виду бандури теж є І. Скляр, що виконав цю роботу на замовлення і за активною допомогою Державної заслуженої капели бандуристів Української РСР. Бандура-бас є звичайною бандурою, але має великий розмір. Щоб зручніше було її тримати під час гри, як і в бандурі-альті, в нижню частину вставляють ніжку-підпорку з вістрям на кінці. Цим кінцем ніжки бандуру-бас упирають у підлогу. У бандури-баса нема пристрою для перестройки. Вона має такий діапазон: від *ля* контроктави до *мі* першої октави. Звукоряд — хроматичний (106):



Використовується лише в оркестрі.

Бандура-контрабас. Сконструйована так само І. Скляром і теж на замовлення й за активною допомогою Державної заслуженої капели бандуристів Української РСР. Серед бандур — це найбільший інструмент. Будова бандури-контрабаса така сама, як і бандури-прими, але з дещо зміненою зовнішньою формою. Тримають цей інструмент під час гри так само, як бандуру-бас. У ньому немає пристрою для перестройки. Діапазон — від *мі* контроктави до *до* першої октави. Звукоряд — хроматичний (107):



Цимбали. Сучасні цимбали конструкції І. Скляра та О. Незовибатька відзначаються хорошим зовнішнім виглядом і приємним звучанням. Завдяки ніжкам-підставкам, які вставляються в цимбали, їх зручно і легко використовувати під час гри. Велике значення в художньому виконанні має застосування загального демфера (глушителя).

Діапазон цимбалів від *до* першої до *сі* третьої октави. Звукоряд — хроматичний (108):



Настроюються цимбали, як і бандура, по-різному. Найкращі результати дає настройка по квінтах. Тембр звука цимбалів різкий і не досить приємний

¹ Бандуристи басами майже не користуються.

для слуху. Для того, щоб пом'якшити його, а також щоб можна було грати на цимбалах тихо, молоточки обтягуються звичайним сукном або повстиною.

Технічні і художньо-виражальні можливості цього інструмента дуже широкі. На ньому зручно грати віртуозні пасажі¹, подвійні ноти, арпеджовані акорди. Для протяжних мелодій застосовують тремоло й успішно використовують демпфер. Глушать звучання цимбалісти також долонями рук. При потребі поєднують тремоло з поодинокими ударами. Часто на цимбалах грають шпиком, як на гусях.

Основний недолік цимбалів такий, як і бандур. При виконанні швидкої, наприклад, танцювальної музики, утворюється зайвий шум, бо ще не перестав звучати один тон, як на ньому накладається другий. Цей шум значною мірою заважає виразному виконанню рухливих мелодій.

Цимбали-альт. Структура цього інструмента така сама, як і цимбалів-прими, але він дещо більших розмірів. Діапазон цимбалів-альта — від соль великої октави до соль другої октави. Звукоряд — хроматичний (109):



Використовується тільки як оркестровий інструмент.

Цимбали-бас. Розмір великий, діапазон — від ля контроктави до ля малої октави. Звукоряд — хроматичний (110):



На цимбалах-басі відтворюють в основному поодинокі звуки. Зрідка, при потребі, — той чи інший мелодичний зворот. Використовуються вони як оркестровий інструмент.

Скрипка. Скрипка справедливо вважається найдосконалішим з музичних інструментів. Використовується вона як сольний інструмент, займає перше місце в симфонічних оркестрах, різноманітних професіональних і народних інструментальних ансамблях. Скрипка на Україні є невід'ємною частиною музичного побуту трудящих.

Репертуар народних скрипалів надзвичайно широкий. Він складається з танцювальної музики (гопачків, козачків, метелиць, польок) та інструментальних награвів-імпровазацій на мелодичному матеріалі пісень і танців.

Діапазон скрипки вкладається в три з половиною октави: від соль малої — до ре четвертої октави.

Звукоряд — хроматичний (111):



Розподіляється цей звукоряд на регістри: низький, середній і верхній. Тембр скрипки залежить від регістра: густий у низькому, м'який у середньому і блискучий у верхньому. Міняють тембр скрипки флажолети (природні й штучні) та сурдина². Чотири струни скрипки настроюються по квінтах: соль малої октави, ре і ля першої та мі другої октави.

¹ Невеликий відрізок або музична фраза швидкого руху, здебільшого спрямовані в одному напрямі (вниз або вгору).

² Невеликий затискач у вигляді гребінчика, який надівають на кобилку скрипки, сковуючи її вібрацію. Від цього звук скрипки стає глухуватим.

Особливої краси й соковитості звукові скрипки надає вібрація¹, яка зближує тембр скрипки з тембром людського голосу. Відсутність ладків на грифі скрипки забезпечує варіаційну вільність інтонування, яке також є сподіваним вокальному.

Використовуючи цю особливість інтонування, народні виконавці на скрипці легко передають усі ладово-інтонаційні тонкощі вокальних мелодій. Іноді вони винятково влучно, надзвичайно дотепно наслідують звуки тварин або птахів. Такі п'єси не є музичними в повному розумінні цього слова, хоч вони завжди закінчуються жвавою танцювальною мелодією козачка, польки та інших танців. Проте серед народу вони користуються великою популярністю, а виконавці-імпровізатори вважаються талановитими.

Техніка гри на скрипці надзвичайно розвинена. Грають на скрипці смичком, яким водять вгору і вниз. Звуки на скрипці видобуваються різними способами (штрихами): *деташе*², *легато*³, *стаккато*⁴ тощо. Без смичка — *підцикато*⁵.

На скрипці можна грати подвійними нотами, а також окремими акордами, особливо в широкому розташуванні. На скрипці існують позиції⁶. Найбільш поширених у виконавській практиці — сім. Помічено, що чим менше скрипаль під час виконання використовує позицій, тим більше він оздоблює мелодію витіватими прикрасами.

Слід відзначити, що на скрипці в оркестрі без попередньої підготовки небезпечно брати такі звуки, як *сі-бемоль*, *сі-бемоль* третьої, *до*, *до-дієз* та *ре* четвертої октави.

На основі скрипки майстрами створено нові типи смичкових інструментів: альт, віолончелі, контрабаси. Квартет (чотири) смичкових інструментів є основою всіх симфонічних оркестрів. З цих інструментів серед українського народу побутують тільки скрипка та бас (щось середнє між віолончеллю і контрабасом).

Сопілка. Розповсюджений серед українського народу духовий музичний інструмент, на якому виконують протяжні і швидкі пісенні мелодії, інструментальні награти — імпровізації і танцювальну музику. Використовується як сольний і оркестровий інструмент. Діапазон сопілки — від *до* другої до *ре*, *мі* й навіть *фа* четвертої октави. Звукоряд — діатонічний⁷ (112):



Тембр сопілки досить густий у нижньому; прозорий у середньому й різкий у високому регістрах. На сопілці можна грати, надаючи мелодії чотирьох основних тембрових відтінків:

¹ Незначне коливання висоти тону. На скрипці вібрація виникає в результаті коливання пальця, яким притискають струну. Практикується вона для того, щоб надати звукові скрипки подібності людського голосу.

² Виконання кожної ноти окремим рухом смичка вгору або вниз.

³ Перехід від одного звука до іншого без перерви. Позначається словом *legato* або дугоподібною рискою.

⁴ Виконання кожного звука відривчасто, відокремлено один від одного. Позначається або словом *staccato* або крапками над кожною нотою.

⁵ Підцикато — гра на скрипці не смичком, а щипком пальця. Цей термін пишеться скорочено *pizz*. Перехід від підцикато до смичка визначається словом *arco* (смичок).

⁶ Положення рук під час гри на скрипці чи іншому музичному інструменті, зручне для утворення звуків гами чи п'єси, охоплених конкретною частиною звукоряду того чи іншого інструмента.

⁷ В кожному прикладі звукоряд усіх сопілок показаний так, як пишеться (октавою нижче природного звучання).

1. Подібного до флейтового, який вживається всіма без винятку сопілками, вважається основним і поширюється на весь діапазон сопілки.

2. Тембровий відтінок, який нагадує грудний голос меццо. В народі його називають грати «на бурт»¹.

Грати так можна тільки в межах першої октави. У вищому регістрі звук переходить у звичайний флейтовий. Отже, грати «на бурт» зручно тільки протяжні пісенні мелодії з нешироким діапазоном.

3. Тембровий відтінок — щось середнє між грудним голосом меццо (грати «на бурт») та флейтовим. За основу береться принцип звуковидобування тембрового відтінку флейти і додається звичайна вібрація. Таким чином, зміщуються два вищезгаданих темброві відтінки. Прийом вібрації поширюється на весь діапазон сопілки і дає чудові художні результати: створює новий тембровий відтінок та згладжує неточності в інтуванні інтерваліки мелодії.

4. Темброва різновидність, яка здобувається за допомогою «фрулято»² і поширюється майже на весь діапазон сопілки.

Найзручніше на сопілці виконувати різні мелізми, як наприклад, форшлаг, мордент, трелі та групетто, подвійне, й потрійне стаккато.

Враховуючи власний досвід, а також досвід В. Зуляка, І. Скіляр створив нові типи сопілок, а саме: сопілка-альт, сопілка-тенор і сопілка-бас.

Сопілка-альт. Структура сопілки-альта така сама, як і сопілки-прими, але дещо більших розмірів. Принципи гри на ній такі ж, як і на сопілці-примі. Діапазон — від *соль* першої до *соль* третьої октави. Звукоряд — хроматичний (113):



Використовується як сольний та оркестровий інструмент.

Сопілка-тенор. Структура така ж, як і в сопілки-прими, але розміри значно більші. Такі самі на ній і принципи гри. Діапазон — від *фа* першої до до третьої октави. Звукоряд — хроматичний (114):



Використовується як сольний та оркестровий інструмент.

Сопілка-бас. Побудована на основі сопілки-прими, але дуже великого розміру. Принципи гри також однакові. Діапазон — від *до* малої до *соль* другої октави. Звукоряд — хроматичний (115):



¹ Грають «на бурт» так: нижньою губою перекривають приблизно наполовину квадратний виріз на тілі самої сопілки. В результаті складається враження, що сопілка звучить октавою нижче: в розумінні «бурчить». Очевидно, від слова «бурчить» походить і термін грати «на бурт». Цей прийом у народі називають ще «грати на хрипа».

² Під час гри на сопілці язик виконавця начебто відтворює звук «р». Тим самим відповідно впливає на повітряний струмінь, утворюючи додатковий до основного звука сопілки призвук «фрр». Звідси походить і термін «фрулято».

Використовується як оркестровий інструмент.

Різні типи сопілок дають змогу створювати досить великі інструментальні ансамблі сопіларів, звучання яких надзвичайно оригінальне й колоритне. Воно нагадує специфічне звучання хору. Особливо колоритно звучать в ансамблі сопіларів протяжні народні пісні, обробки М. Д. Леонтовича, а також швидка танцювальна музика.

Сім'я сопілок займає досить значне місце в оркестрі українських народних інструментів, утворюючи основу дерев'яної групи. Крім сопілки, в народі існують її різновиди: зубівка, флюєра та інші.

Струнні та ударні українські народні інструменти, які використовуються в оркестрі епізодично або ж мають другорядне значення, тут не описуються. Винятком у цьому відношенні є російський народний інструмент баян, який широко побутує на Україні і використовується як сольний, так і оркестровий інструмент.

Баян. В народі розповсюджений баян загального типу, в якому клавіатура для лівої руки має баси і готові акорди. Він більш простий для освоєння техніки гри на ньому і особливо приваблює широке коло виконавців тим, що має зичні готові баси.

Розташування готових басів на баяні таке: перший та другий ряди від міха — це баси, а третій, четвертий та п'ятий — акорди. Основним рядом басів є другий. До кожного з басів відносяться акорди, розташовані у третьому (мажорний тризвук), у четвертому — (мінорний тризвук), у п'ятому — (домінантсептакорд). Буває також шостий ряд басів (зменшені септакорди).

У правій руці розташування клавішів таке: білі відповідають діатонічному звукоряду, а чорні — його хроматизми.

Весь великий хроматичний звукоряд баяна охоплює в сукупності близько восьми октав. А саме (117):



Баян в оркестрі просто необхідний. Він, збагачуючи оркестрову палітру, може замінити групу мідних інструментів (труби, валторни, тромбони). Без нього не може обійтись музичний супровід танцювальної групи. Іноді використовується один лише баян для супроводу хору, а також того чи іншого вокального ансамблю, що зустрічається в репертуарі народних хорів.

VII. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

П. Чесноков, Хор и управление им. Госмузиздат, 1952.

А. Егоров, Основы хорового письма. «Искусство», 1939.

К. Птица, Очерки по технике дирижирования хором. Музгиз, 1949.

Г. Дмитревський, Хорознавство і керування хором. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, К., 1961.

К. Пірво, Керування хором. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, К., 1956.

А. Кастальський, Основы народного многоголосия. Музгиз, 1949.

- П. Милославов*, Хоровой кружок. Госкультпросветиздат, 1952.
- М. Хомичевський*, Порадник для керівника самодіяльного хору. «Мистецтво», 1951.
- И. Пономарьков*, Хоровые кружки в школах и внешкольных учреждениях. Учпедгиз, 1949.
- И. Наваренко*, Искусство пения. История, теория, практика. Музгиз, 1948.
- В. Мордвинов*, Практика основной работы по постановке голоса. Музгиз, 1948.
- С. Павлюченко*, Элементарная теория музыки. Музгиз, 1948.
- Н. Римский-Корсаков*, Учебник гармонии. Музгиз, 1949.
- С. Павлюченко*, Краткий музыкальный словарь. Музгиз, 1950.
- Т. Попова*, Музыкальные жанры и формы. Музгиз, 1951.
- В. Калмыков и Г. Фридкин*, Сольфеджио, ч. I — Одноголосие, ч. II — Двухголосие. Музгиз, 1955.
- О. Добахова*, Сяють зорі на Поліссі. К., 1957.
- М. Молдавін*, Льонарки складають пісні, Житомирське обласне видавництво, 1958.
- А. Гуменюк*, Народне хореографічне мистецтво України, вид-во АН УРСР, К., 1963.
- А. Гуменюк*, Українські народні музичні інструменти. «Наукова думка», К., 1967.
- О. Правдюк*, Ладові основи української народної музики, вид-во АН УРСР, К., 1961.
- О. Правдюк, Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України*, «Наукова думка», К., 1966.
- А. Правдюк, Кобзарь Егор Мовчан*, «Музыка», М., 1966.
- Л. Ященко*, Українське народне багатоголосся, вид-во АН УРСР, К., 1962.
- Л. Ященко, П. Д. Демуцький*, «Мистецтво», К., 1957.
- Л. Архімович, Т. Карішева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко*, Нариси з історії української музики, ч. I та ч. II, К., 1964.
- Б. Фільц*, Хорові обробки українських народних пісень, «Наукова думка», К., 1965.
- Г. Танцюра*, Записки збирача фольклору, Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, К., 1958.
- Т. Попова*, Русская народная песня, Музгиз, М., 1962.
- А. Руднева*, Русский народный хор и работа с ним, Музгиз, М., 1960.
- Ф. Жилко*, Говори української мови, К., 1958.

Замість передмови	3
Від автора	4

РОЗДІЛ I

ОРГАНІЗАЦІЯ НАРОДНОГО ХОРУ

Характерні особливості українського народного хору	6
Визначення хорових голосів	11
Укомплектування хору	12
Керівний апарат хору	13

РОЗДІЛ II

ТЕХНІЧНА ТА НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНА РОБОТА З ХОРОМ

Аналіз тексту	16
Музичний аналіз	18
Імпровізація	19
Робота над строем	25
Інтонування мелодичне	25
Інтонування гармонічне	33
Робота над дикцією	36
Робота над диханням	37
Виховання вокальних навичок	39
Робота над ансамблем	42

РОЗДІЛ III

ОСНОВНІ ПРИЙОМИ ДИРИГУВАННЯ НАРОДНИМ ХОРОМ

Диригентський апарат	44
Розміри та їх диригентські схеми	45

РОЗДІЛ IV

ХУДОЖНЯ РОБОТА З ХОРОМ

Динамічні нюанси	58
Ритм	61
Мелодичні прикраси	66
Вступи голосів	69
Поєднання елементів виразного виконання	71

РОЗДІЛ V

ПРАКТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРУ

Репертуар	73
Підголоскова поліфонія	76
Пісенні жанри та їх тематика	82

Визначення хорового складу	88
Розташування і перегрупування хору	92
Інструментальний супровід хору та інструментальна музика	93
Складання концертної програми	94
Зовнішнє оформлення хору	95

ДОДАТКИ

I. Примірний план двогодинного заняття народного хору	97
II. Рекомендовані пісні для народного хору	100
III. Рекомендовані збірники	
IV. Умовні позначення, які зустрічаються у записах народної музики	102
V. Жанри українських народних танців та їх тематика	103
VI. Короткі відомості про українські народні музичні інструменти	108
VII. Рекомендована література	115

Андрей Иванович ГУМЕНЮК
Український народний хор
Методические советы
(Текст на украинском языке)

Редактор *В. І. Гапієнко*. Художник *В. Ф. Яворський*.
Художній редактор *К. Ф. Конгар*. Технічний редактор
Є. А. Кіловатова. Коректор *О. С. Семеновська*.
БФ 30048. Темплан 1968 р., № 241. Здано на вироб-
ництво 6.IX 1968 р. Підписано до друку 21.XI 1968 р.
Формат 60×90^{1/16}. Папір друкарський № 2. Умовно-
друк. арк. 7,5. Облік.-вид. арк. 7,79. Тираж 3000.
Зам. 01055. Ціна 52 коп. Видавництво «Музична Україна»,
Київ, Пушкінська 32. Віддруковано з матриць Книж-
кової фабрики № 1, Київ, вул. Довженка, 5 в Біло-
церківській книжковій друкарні Комітету по пресі
при Раді Міністрів УРСР, вул. К. Маркса, 4.
Зам. 11.

ДРУКУЮТЬСЯ І НАДІЙДУТЬ
У 1969 РОЦІ
ДО КНИЖКОВИХ МАГАЗИНІВ:
Л. Носов. Музична самодіяльність
Радянської України.
Г. Кисельов. Сім струн серця.
Музика в житті і творчості
Лесі Українки.
Ю. Станішевський. Обрії му-
зичного театру.

Ці видання можна замовити
за адресою:

Київ-І, абонементна скринька
№ 278, «Ноти-поштою».